

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



APOLÍNEO E DIONISÍACO

A expressão do desenho à luz da filosofia nietzschiana

Bruno César Queiroz Gonçalves

Dissertação

Mestrado em Desenho

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor António Pedro F. Marques

2016

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Bruno César Queiroz Gonçalves, declaro que a presente dissertação / trabalho de projeto de mestrado intitulada “Apolíneo e Dionisíaco: A expressão do desenho à luz da filosofia nietzschiana”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 14 de novembro de 2016.

RESUMO

A presente dissertação tem como propósito promover uma reflexão sobre o desenho, enquanto expressão, sob a luz do pensamento trágico de Friedrich Nietzsche, mais especificamente dos conceitos fundamentais [apolíneo e dionisíaco] contidos no livro “Origem da Tragédia” [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872].

Os instrumentos de orientação utilizados foram as obras de Heinrich Wölfflin, Wassily Kandinsky, Theodor W. Adorno, Gilbert Durand entre outros autores, além das obras de diversos artistas, que ilustram como a expressão do desenho [apolíneo, dionisíaco e trágico] se manifesta. Tais instrumentos são metodologicamente operados por meio de uma revisão bibliográfica e iconográfica guiada pela hermenêutica simbólica de Ricoeur.

Os três primeiros capítulos visam heurísticamente preparar um ambiente propício para que no quarto se apresente de forma tangível a estética nietzschiana junto ao desenho.

Palavras-chave:

Desenho; Expressão Visual; Apolíneo; Dionisíaco; Estética Nietzscheana

ABSTRACT

This dissertation aims to promote a reflection about drawing, as an expression, under the light of the Friedrich Nietzsche's tragic thought, specifically the [Apollonian and Dionysian] fundamental concepts from “The Birth of Tragedy” book [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* , 1872].

The orientation instruments used were the works of Heinrich Wölfflin, Wassily Kandinsky, Theodor W. Adorno, Gilbert Durand among others, in addition to the works of various artists, illustrating how the drawing expression [Apollonian, Dionysian and Tragic] manifests itself. Such instruments are methodologically operated through a literature and iconographic review guided by the symbolic hermeneutics of Ricoeur.

The first three chapters are intended heuristically prepare an enabling environment in order for the forth introduce in a tangibly way Nietzsche's aesthetics combined with drawing.

Keywords:

Drawing; Visual Expression; Apollonian; Dionysian; Aesthetic Nietzschean

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, Paulo, Yara, Ig e Rafael, pelo apoio e incentivo à minha decisão de realizar esta formação, em especial aos meus pais, que possibilitaram estes dois anos de estudos e vivências, ricos em aprendizados, tanto acadêmicos quanto culturais.

Agradeço a minha companheira Mônica, que está sempre presente, fazendo os dias melhores, os problemas menores e os caminhos mais fáceis. Agradeço-lhe também por ter me cedido sua família, que prontamente me acolheu.

Meus agradecimentos também ao Professor António Pedro, por seus apontamentos pertinentes, seu interesse e por permitir que eu me aventurasse no terreno pouco habitual da teoria e filosofia do desenho.

Nunca será demais insistir no carácter arbitrário da antiga oposição entre arte e a filosofia. Se quisermos interpretá-la num sentido muito preciso, é certamente falsa. (...) Por fim, não há nada mais inútil do que essas distinções segundo os métodos e os objetos para quem se persuade da unidade de propósito do espírito. Não há fronteiras entre as disciplinas que o homem se apresenta para compreender e amar. Albert Camus "O Mito de Sísifo"

ÍNDICE

Resumo	iii
Agradecimentos	iv
Índice	vi
Introdução	1
I. Origem da tragédia	5
1.1 Apolíneo e Dionisíaco	8
1.2 Tragédia	15
1.3 O uno-primordial e seus desígnios	22
1.4 Caracterização qualitativa	28
II. Articulações teóricas	31
2.1 Heinrich Wölfflin	32
2.1.1 Linear e pictórico	35
2.1.2 Apolíneo Linear x Dionisíaco Pictórico	42
2.2 Wassily Kandinsky	44
2.2.1 Ponto	47
2.2.2 O ponto trágico	50
2.2.3 Linha	52
2.2.4 A linha trágica	59
2.2.5 Plano	62
2.2.6 Plano original e o Uno-primordial	68
2.3 A forma abstrata e a música	70
2.4 Os limites da forma abstrata	74

2.5	Reconciliação da forma	77
III.	Conteúdo	80
3.1	O imaginário	80
3.1.1	A origem das estruturas do imaginário	82
3.1.2	Os regimes do imaginário	84
3.2	Do imaginário ao conteúdo	87
3.3	Apolíneo Diurno x Dionisíaco Noturno	89
IV.	O desenho pela ótica nietzschiana	90
4.1	Exemplos	92
4.2	Trágico na contemporaneidade	106
V.	Conclusão	108
	Referências bibliográficas	110
	Índice de figuras	115

OBSERVAÇÕES PARA A LEITURA DESTA DISSERTAÇÃO

Observação 1: Citações

As citações em língua portuguesa estão dispostas tal como foram encontradas nas respectivas obras da qual foram extraídas, ou seja, em seu texto original, portanto, manteve-se as peculiaridades do português arcaico, tal como dos textos Brasileiros e português anteriores ao Acordo Ortográfico.

Observação 2: Traduções

Para proporcionar uma maior fluidez na leitura, as citações em língua estrangeira inseridas no corpo do texto foram traduzidas para o português, sendo o excerto original adicionado a nota de rodapé.

Introdução

Um dos temas mais caros e notáveis da antologia de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) é a arte, assunto presente desde seu livro inaugural *Origem da Tragédia*, quicá aquele no qual o autor a abordou em maior profundidade e intensidade.

Propriamente sobre esta obra é que esta investigação incide. A escolha do material base deu-se em virtude de suas provocações filosóficas e arquetípicas que suscitam inúmeras reflexões sobre o desenho, a arte e o artista.

Mesmo que não se trate de uma publicação especificamente sobre estética, o autor, nesta obra inicial, serve-se da tragédia grega e dos seus mitos para manifestar questões que remetem para este tema e ao processo de simbolização das formas artísticas. O conteúdo do texto apresenta questões bastante abrangentes, não apontando diretamente para o desenho, porém, a relação entre ambos, indubitavelmente está lá.

As indagações sobre a estética nietzschiana estão em voga, sendo retomadas e trabalhadas com cada vez mais interesse no meio acadêmico, não obstante, sob a ótica do desenho o diálogo parece ainda não ter sido estabelecido. O intento que aqui se expõe é no sentido de divulgar esta temática ao encorajar uma **reflexão sobre o desenho** sob o prisma desses espíritos criativos definidos em *Origem da tragédia*.

Deste modo, a proposta neste estudo é lançar um olhar atento sobre o conteúdo desta produção literária e, justamente, com base na construção representativa dos espíritos criativos, apolíneo e dionisíaco, e seu valor estético, incidir sobre o tema por uma perspectiva teórico filosófica, buscando apontar as ligações entre determinados conceitos e o desenho.

Posto isso, constituem os objetivos principais desta dissertação: Trazer o olhar nietzschiano para o desenho, propondo possíveis interpretações de algumas teorias já consagradas no âmbito das artes visuais por uma perspectiva trágica; promover uma filosofia do desenho ou um convite a pensar e olhar o desenho, a partir dos espíritos apolíneo e dionisíaco; expor que na obra *Origem da Tragédia*, o autor nos fornece bases concetuais e qualitativas mais que suficientes para essa transposição do espírito dionisíaco das artes performativas às visuais. Em especial, demonstrar que os conceitos apresentados pelo filósofo merecem um olhar mais atento nas belas artes, uma vez que é

de maneira ampla e continuada usado como referencial teórico pelas artes performativas [teatro, música e dança], mas é negligenciado no âmbito das artes plásticas.

A metodologia aplicada tem caráter qualitativo, exploratório e indutivo. Operados através da revisão bibliográfica e iconográfica, guiados pela hermenêutica simbólica de Ricoeur, propicia a toda a investigação que assuma o caráter subjetivo e perspectivo do conhecimento.

A ideia geral da dissertação é demonstrar que esteticamente os conceitos presentes na obra *Origem da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche, estão intimamente ligados ao desenho. Contudo, para tornar estes laços evidentes, é preciso retomar a trajetória que os separam dos tempos atuais. Assim, através de uma retrospectiva teórica do desenho, paulatinamente se estruturam os alicerces que darão materialidade e tornarão possível a verificação da nossa premissa. Logo, é correto afirmar que o desenho é assunto e objeto de análise, todavia percebido e intermediado pelo livro em questão.

De maneira específica, a aplicação da metodologia sucede ao longo dos capítulos consistirá em:

Síntese do texto base

Ao levar-se em conta que tanto a razão do tema como a base argumentativa, têm origem num texto específico que traz alguns conceitos que irão permear e se relacionar constantemente com todas as demais matérias e informações referentes ao desenho, parece razoável que a abertura da dissertação fosse o lançamento dessas bases para que o leitor se familiarize com o pensamento em questão.

Dito isto, o texto se inicia com a apresentação dos espíritos apolíneo e dionisíaco, suas idiossincrasias concetuais e artísticas, até ao surgimento da tragédia e seus desdobramentos na cultura grega.

Princípios da Estética Nietzscheana

Exposição do conceito do Uno-primordial e seu papel na dinâmica entre o apolíneo e o dionisíaco. Com base no estudo de Friedrich Kaulbach (1912–1992), são apresentados três pares de movimentos pelos quais estas entidades se manifestam.

Uma vez que os conceitos não nos são hermeticamente apresentados, mas pulverizados nos meandros do texto, foi realizado um levantamento das menções qualitativas aos espíritos criativos feitas pelo autor. Através do agrupamento destes atributos e características estéticas mencionados na obra pretende-se estabelecer um perfil arquetípico de cada divindade. Finalmente, analisa-se a nuvem de peculiaridades assinalando possíveis questões suscitadas.

Fundamentação e Articulações Teóricas:

Com base na proposta heurística em demonstrar como algumas teorias do desenho estão relacionadas com a estética Nietzscheana, o desenvolvimento prossegue com teses direcionadas à forma e sucedidas pelo conteúdo. A fundamentação e as articulações simbólicas entre estas teses e aquelas expostas no “capítulo I” visam realçar a presença de ambos os espíritos em todas as etapas de conceção e execução do desenho, reforçando os conceitos propostos por Nietzsche, ao passo que dissolvem quaisquer equívocos e dúvidas ainda existentes sobre os mesmos.

Adentra-se no âmbito da forma através do “*Linear e Pictórico*” de Heinrich Wölfflin (1864 – 1945). A escolha desse autor tem dois motivos bastante simples. Primeiramente a similaridade teórica e estética dos seus termos com os conceitos de apolíneo e dionisíaco; depois, por aplicar suas teorias ao desenho figurativo, facilitando desta forma a introdução de certas ideias, visto que são mais facilmente identificáveis e tangíveis do que no desenho abstrato.

No seguimento evolutivo da figuração à abstração faz-se necessário abordar os conceitos de Wassily Kandinsky (1866 – 1944). São contempladas e expostas as principais ideias de cada elemento gráfico [ponto, linha e plano] e suas respetivas interpretações pela ótica trágica. Seguimos a transposição da dança e do musical para o campo da expressão visual por intermédio dos princípios kandinskianos, proporcionando a consolidação do desenho e forma abstrata.

Ultrapassadas as contingências sobre a forma, a reflexão passará a incidir sobre a questão do conteúdo no desenho. A ligação entre o conteúdo e a filosofia trágica é estabelecida por meio do imaginário e, esta relação, encontrará sua sustentação teórica na obra *Estruturas Antropológicas do Imaginário* de Gilbert Durand (1921 – 2012).

Olhar Nietzscheano sobre o Desenho

Constituídos os requisitos suficientes para uma leitura da expressão gráfica a partir da estética nietzscheana, são feitas considerações sobre o desenho apolíneo, o desenho dionisiaco e o desenho trágico, seguidas da apresentação dos seus respectivos exemplos e uma breve análise destes também por esse viés.

Portanto, a sintaxe do plano de desenvolvimento deste estudo se estrutura da seguinte forma: Síntese do texto base, onde são apresentados os principais preceitos sobre os quais o estudo incide; após a introdução dos conceitos apolíneos, dionisiacos e trágicos, são estabelecidas as características qualitativas e interativas que representam a Estética Nietzscheana; munidos deste repertório percorre-se o caminho teórico-artístico experimentado pelo desenho, pontuando possíveis aproximações e articulações teóricas da obra de Nietzsche com aquilo que lhe é posterior. Por fim, são feitas breves análises sobre obras de alguns artistas que possuem alguma consistência qualitativa para representar determinada categoria estética nietzscheana.

Deste modo, a demanda a ser cumprida consiste em realizar as associações simbólicas necessárias entre algumas teorias estabelecidas e relevantes para o desenho e a obra deste filósofo, que via “*a arte como justificação da vida*” e que, ainda, e cada vez mais, é contemporâneo.

I. Origem da Tragédia

Esse livro foi constituído (...) e fundado no terreno propício da arte, (...) era um livro que se destinava talvez a artistas que possuísem também aptidões especiais para análise e comparação(...) atochado de inovações psicológicas e segredos misteriosos da arte, assente, para mais uma metafísica do artista; (...) O livro temerário ousou pela primeira vez considerar a ciência pela óptica do artista e a arte pela óptica da vida... (Nietzsche, 1872:19)

Nietzsche era filólogo e profundo conhecedor da cultura grega. Escreveu um livro de filologia, mas que trata também, de forma paralela, de filosofia. Esta filologia-filosófica scandalizou a comunidade dos filólogos do seu tempo e a razão de tal consternação foi, principalmente, por apresentar uma Grécia diferente daquela considerada até então: classicista, território da medida e da beleza.

“De todas as raças ou gerações humanas, eles que constituíram a mais perfeita, a mais bela, a mais invejada, a mais sedutora, a mais impelida para a vida, os gregos – teriam sido exatamente os que mais necessitaram da tragédia? Mais ainda, -da arte da tragédia? Para quê esta arte grega?...” (Nietzsche, 1872:18)

Expôs algo diferente desse comedimento idílico apolíneo, trazendo à tona a sua vertente desmedida, de excessos e desejos sem limites, responsáveis pela misteriosa arte da transfiguração até ao nascimento da tragédia.

Nietzsche rastreou as origens trágicas na Grécia Antiga e constatou que o período heleno, pré-socrático, foi o apogeu daquela civilização, atribuindo a sua singularidade e prosperidade à arte trágica. Seria ela o diferencial responsável por proporcionar aos gregos uma vivência plena, mas, a supressão e corrupção desta, deu início ao declínio daquela sociedade.

“Em consequência de haver conhecido esse prodigioso contraste, senti-me irresistivelmente impelido a examinar mais de perto a essência da tragédia grega. [...] A imagem do Helenismo que então me foi dado ver pareceu-me tão estranha, tão particular, que me senti obrigado a concluir que, não obstante a sua altivez de maneiras, a nossa filosofia clássica parece ter-se até agora divertido exclusivamente à custa de um espetáculo de sombras chinesas e contentado com as aparências superficiais.” (Nietzsche, 1872:118)

Em consequência desta investigação acabou por descrever uma fascinante dinâmica, que dá conta não somente da cultura grega, mas da vida humana na generalidade.

“A Grécia Antiga constitui, a partir de então, uma espécie de espelho, um horizonte retrospectivo que permite contemplar a imagem invertida do que se tornou o mundo ocidental. Trata-se, portanto, para Nietzsche, de inverter a ótica histórica: não cabe a nós interpretar os gregos. Temos de ver neles, pelo contrário, os intérpretes dos tempos. Penetremos sob o véu opaco tecido pela tradição e escutemos então o que tem ele a nos dizer”. (Jimenez,1997:243)

Alguns autores denominaram como “Primeiro Nietzsche”, “Nietzsche Inocente” ou “Nietzsche Inicial” esse período inicial da carreira do escritor, contudo foi indubitavelmente definitivo para a sua teoria da arte, longe de ser apenas um mero **ruído de guizos** (Nietzsche,1872:34).

“Seja o que for aquilo que possa estar na base deste livro problemático, deve ter sido uma questão de primeira ordem e máxima atração, ademais uma questão profundamente pessoal.” (Nietzsche,1872:16).

Nessa altura, é notória a influência dos filósofos Hegel e Schopenhauer, tal como do amigo Richard Wagner, com quem compartilhava muitas ideias, tanto que se propôs por meio de uma série de (des)construções, dedicar-se a relacionar as óperas de Wagner com as performances do Coro Trágico grego no seu período mais áureo, fruto da harmonia entre os **seus dois deuses da arte**. Tinha fé que o talento e as obras do músico seriam responsáveis pela redenção da “decadente” arte germânica e por um **renascimento trágico**.

Ainda que “imaturo”, podemos encontrar os germes da maioria dos temas e conceitos que seriam abordados por Nietzsche ao longo da vida, como a vontade de poder, eterno retorno, morte de Deus ou o Super-Homem. *“O nascimento da tragédia coloca os futuros marcos da filosofia e da estética nietzschianas, sem que possamos deduzir, evidentemente, sua orientação definitiva.”* (Jimenez,1997:255)

Algo recorrente em Nietzsche ao longo de sua obra é não seguir uma ordem linear na construção de suas ideias, os seus conceitos não são apresentados de forma hermética, ao invés disso, paulatinamente, percorrem organicamente todo o texto, sendo retomados ocasionalmente e usados para exemplificar e fundamentar argumentos que corroboram a crítica objetivada pelo autor.

Nietzsche faz parte desses pensadores que, como Freud, se contradizem e, além disso, dizem que se contradizem. É esta, sem dúvida, a sua única maneira de dominar docilmente, com o pensamento, uma realidade rebelde e caótica (Jimenez,1997:242).

Há dois grandes temas abordados ao longo do livro: a origem da tragédia na Grécia Antiga e as causas da sua morte ou supressão. Todavia, pode-se apontar que seria impossível ao autor discuti-los sem antes dissertar sobre aquilo que nos é mais caro, os espíritos apolíneo e dionisiaco. A primeira metade da obra e algumas passagens mais ao fim são dedicadas à construção desses espíritos e a sua influência na arte.

Houve um grande zelo por parte de Nietzsche nesta fundamentação estética, posta à priori apenas como um alicerce que o permitiria ingressar noutras discussões, porém, estendeu-se para muito além da tarefa e finalidade a que se propôs, sendo imensamente rica, tornando as aproximações com o desenho não só possíveis como inevitáveis. É justamente esta parte do livro o objeto de interesse e ao qual se limita a investigação.

Dito isto, uma vez que a obra possui conteúdos diversos, nem todas as questões menores são relevantes à presente pesquisa, sobretudo os capítulos dedicados a Sócrates, Schopenhauer e Wagner.

Para dar início à conciliação das concepções de Nietzsche com o desenho é necessário primeiramente uma ressalva. Posto que o texto em questão foi publicado em 1872, havia um estado da arte estabelecido até final do século XIX, onde as artes visuais eram apontadas como meras representações ou reproduções; deste modo, muitos dos conceitos estéticos ligados a subjetividade, contidos na obra, foram vinculados estritamente à dança e especialmente à música.

“Que seria uma transposição do tema dionisiaco nas artes plásticas na época das primeiras revoluções formais? Esta não é uma pergunta para Nietzsche. Nietzsche não gostava de pintura. Dizia-se “pouco sensível ao plástico”. (Jimenez,1997:256)

Todavia, ficou claro décadas depois, principalmente com o início dos movimentos modernistas, que o desenho pode também ser não figurativo. Kandinsky procedeu a transposição da estética musical para o campo da expressão visual, sendo essa uma temática explorada ao longo do século XX.

Por conseguinte, esta e outras teorias são convocadas como ferramentas concetuais no campo do desenho, para desempenharem a função de articuladores simbólicos entre as abundantes analogias musicais na obra de Nietzsche e a expressão visual, deste modo colocando frente a frente conceitos que até agora estavam separados.

1.1

Apolíneo e Dionisiaco

*“Teremos dado um grande passo, e promovido o progresso da ciência estética, quando chegarmos não só à indução lógica, mas também à certeza imediata, deste pensamento: a evolução progressiva da arte resulta do duplo carácter do **espírito apolíneo** e do **espírito dionisiaco**, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e aproximações que são periódicas” (Nietzsche, 1872:35)*

Segundo sua interpretação heterodoxa, Nietzsche atesta que toda a manifestação artística está ligada ao apolíneo e ao dionisiaco. *“É, pois, às suas duas divindades das artes, a Apolo e a Diônisos, que se refere a nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto de origens como de fins”* (Nietzsche, 1872:35). Esses nomes referem-se aos deuses do panteão olímpico utilizados por Nietzsche como símbolos dos princípios e energias fundamentais que determinam não somente a experiência cultural dos gregos como a própria natureza. Apesar de se negarem a formalismos, tudo na existência poderá ser entendido como uma manifestação ou apolínea, ou dionisiaca, ou ainda como uma fusão das duas, que seria trágica, tornando-os comparáveis a outras categorias filosóficas totalizantes.

A estratégia de Nietzsche para que o leitor acompanhe e compreenda a estruturação desse terreno propício ao nascimento da tragédia foi a alternância de protagonismos entre as vozes dessas divindades. Com esta dialética, *mais do que estabelecer uma hierarquia entre as vozes nos interessará como cada um suscita a outra* (BARROS, 1999:8). Sendo assim, apresentará suas características, oriundas de suas próprias essências, mas também frutos da oposição ao outro e, especialmente, como o apolíneo e o dionisiaco se manifestam nos domínios do homem e, sobretudo, da arte. São impulsos estéticos, poderes artísticos que não pertencem ao homem, mas à própria natureza, são essas duas pulsões que determinam, em sua constante contraposição de origens e objetivos, o contínuo desenvolvimento da arte.

Imaginemos desde já, para mais bem os compreender, estes instintos, como mundos diferentes do sonho e da embriaguez, fenômenos fisiológicos entre os quais é possível notar um contraste análogo ao que distinguiu espírito apolíneo do espírito dionisiaco.
(Nietzsche, 1872:36)

Para ilustrar a natureza dessas energias Nietzsche apoia-se nos estados fisiológicos do **sonho**, para o apolíneo, e da **embriaguez**, para o dionisíaco.

Apolíneo vem de Apolo, o poderoso deus do sol, a luz da verdade. Deus da pureza das formas, da beleza, da harmonia e da razão. A majestade dos traços e da perfeição. Na escuridão da noite é ele quem ilumina nossos sonhos e fantasias.

O mundo onírico é um ambiente de imagens ilusórias, porém que não convencem de todo, percebe-se a ilusão; há permanentemente um “desafeto” no sonhar. Por mais que essa metáfora visual tangencie o real, não se confunde com a realidade empírica. São criações pelas quais se devaneia durante algum tempo.

Sua correspondência com o espírito apolíneo está relacionada a maneira como ambos se manifestam, criando imagens e objetos individuais, mas principalmente na habilidade de criar *aparências*.

A aparência não é uma réplica ou reflexo de algo existente, senão uma transfiguração do mesmo, isto é, há alteração ou suplemento da realidade ao invés de uma representação íntegra. Portanto, o sonho não revela a verdadeira natureza da vida e existência, mas poderá revelar cenários em que se poderá viver, sofrer e experienciar a fugaz sensação da aparência.

Não são somente, como poderá talvez parecer, imagens agradáveis e deliciosas, o que o artista descobre dentro de si e estuda com absoluta nitidez: também o severo, o sombrio, o triste, o sinistro, os obstáculos súbitos, as contrariedades do acaso, as experiências angustiantes, numa palavra a divina comédia da vida, com o seu inferno, tudo isso se desenvolve aos olhos seus. (Nietzsche, 1872:37)

Assim, por pior que seja uma visão, esta será sempre intermediada e obstruída, como vista através de uma película ou véu da aparência que atenua aquele horror, convertendo-se numa prática “segura e desejável”.

“Talvez que alguns se recordem de ter feito como eu, de ter gritado no meio dos perigos e dos horrores do sonho, as frases corajosas que tranquilizam o espectador: “Isto não é mais do que um sonho! Não me importo de que continue! Quero mesmo que não cesse! Quero sonhar ainda mais!” (Nietzsche, 1872:37)

Sejam sonhos agradáveis ou dolorosos o melhor proveito não é crer na ilusão, mas discernir seus pontos verossemelhantes, extrair aqueles entendimentos que auxiliem na

compreensão da vida e possam ser valorizados. Tal como quando se vai a uma galeria, museu ou cinema, não se deseja encontrar o mesmo mundo que foi deixado para trás, do lado de fora, senão outro, transfigurado, que dignifique a existência.

Para Nietzsche, o homem sensível à arte, quando posto perante este simulacro onírico, sente um prazer fruidor, independentemente do teor dos sentimentos despertados *“O artista examina minuciosamente e cuidadosamente os sonhos, porque sabe descobrir nessas pinturas, a verdadeira interpretação da vida.”* (Nietzsche, 1872:37)

O sonho pode ser considerado como uma reação inata do ser humano para suportar a verdadeira realidade da vida, nem sempre tão radiante como as visões luminosas que Apolo apresenta. *Estes factos confirmam evidentemente que a nossa natureza mais íntima, o fundo comum do nosso ser, encontra um prazer indispensável e uma alegria profunda na imensa paixão de sonhar.* (Nietzsche, 1872:37)

Esse sentimento potente, a condição humana mais íntima, a *Vontade*¹, necessita gerar imagens que justifiquem a vida, que a tornem possível e digna de ser vivida. Essas representações no sono e do sonho são *“a mais alta verdade, a perfeição desse mundo”* opondo-se *“à realidade imperfeitamente inteligível de todos os dias”*, enfim, uma consciência profunda, indispensável e apetecível, de natureza reparadora, salutar.

Nietzsche ilustrou o espírito apolíneo com o sonhar, faculdade comum e familiar aos homens, uma escolha precisa e propícia à distinção e entendimento dos termos **aparência e realidade**.

Já a expressão artística apolínea é a tradução destes mesmos paradigmas do sonho, mas para o estado de vigília.

“Todo homem que for dotado de espírito filosófico há-de ter o pressentimento de que, atrás da realidade em que existimos e vivemos, se esconde outra muito diferente, e por consequência, a primeira não passa de uma aparência da segunda” (Nietzsche, 1872:36)

O mundo dos objetos individuais, sejam eles feitos pelo homem ou naturais, são também aparências que ocultam outros aspetos mais profundos da realidade. Deste modo, o artista de Apolo opera encobrendo esta realidade com uma bela ilusão através da forma.

¹ A Vontade schopenhaueriana é uma categoria metafísica e ontológica: ela é a essência das coisas; universal, eterna, imutável e livre. Esta vontade aplica-se a "todos os fenômenos do mundo"; ela é a "realidade última e o núcleo do real", se exprime no mundo e no homem pela vontade de viver, pelo desejo e especialmente pela sexualidade.

A aparência cheia de beleza, dos mundos do sonho, na produção dos quais qualquer homem é um artista perfeito, é para nós a condição prévia de todas as artes plásticas (...).

*Sentimos prazer imediato na forma, todas as formas falam, nenhuma nos é indiferente, nenhuma nos é inútil. No entanto, até mesmo a vida mais intensa da realidade que é o sonho nos deixa a impressão confusa de não ser mais do que uma **aparência**.* (Nietzsche, 1872:36)

Apesar do privilégio da aparência em ser facilmente apreciada e compreendida, arriscar-se-á a indiferença, caso incorra no erro, ou ingenuidade, de ser somente uma “*aparência da aparência*”. Para Nietzsche este seria um artista ingênuo, porque mesmo ciente da realidade, idealiza e opta pela ilusão.

“Existe uma profunda alegria interior na contemplação das imagens do sonho; se, além disso, para poder atingir no sonho essa íntima felicidade contemplativa, tivermos que esquecer completamente da vigília e as suas terríveis preocupações; podemos então, pela inspiração de Apolo.” (Nietzsche, 1872:49)

Há uma notável imagem exposta por Schopenhauer para esclarecer esta situação. Na obra *O Mundo como Vontade de Representação* encontra-se essa passagem a respeito do homem envolvido pelo *Véu de Maia*:

*Como um pescador no seu barco, tranquilo e pleno de confiança na sua embarcação, no meio de um mar desmesurado que, sem limites e sem obstáculos, levanta e derruba montanhas de ondas cheias de espuma, mugindo e bramando, o homem individual no meio de um mundo de dores, permanece sereno e impassível, porque se apoia confiadamente **principium individuationis**.* (Livro I, 1819:450-451)

Pode-se observar que a confiança inabalável nesse princípio, a serenidade e calma de quem nele se compenetra, encontra em Apolo sua expressão mais sublime, e, poder-se-ia também reconhecer nele a imagem divina e esplêndida do *princípio da individuação*, cujos gestos e olhares nos falam de toda a sabedoria e alegria da “*aparência*”.

Da mesma forma que quando o homem dorme produz sonhos e ilusões, quando está acordado suas criações apolíneas são objetos individuais. Como no exemplo de Schopenhauer, a embarcação no mar é uma aparência ilusória, o elemento apolíneo que surge entre o homem e o **incessante fluxo do mundo**, representado pelo mar revolto, imprevisível, ilimitado e indomável. O artista apolíneo, como qualquer pessoa, possui instintos e uma dinâmica inconsciente que são como esse fluxo incessante, porém, para não se afogar nesta torrente sua consciência cria objetos, materializa experiências, igual ao pescador que criou seu barco para não ser devorado pelo mar.

Portanto, é possível dizer que essa essência primordial, quando transborda, encontra Apolo que a subjugará através da forma. Contudo, o artista apolíneo faz concessões ao representar o mundo empírico, pois é assediado a expressar esteticamente a sua essência, o Uno-primordial. Adorno aborda a questão da diferença entre representação e coisa representada da seguinte maneira:

A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma - e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção - importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no facto de a forma estética ser conteúdo sedimentado. (Adorno,1970:15)

O Uno-primordial, fluxo incessante do mundo, é a essência da pulsão Dionisiaca. Voltando à cena narrada por Schopenhauer, ao se considerar o rompimento daquele delgado véu da aparência, ou seja, caso o princípio da individuação se dissolvesse, e o pescador subitamente enxergasse a real situação em que se encontra, parado sobre a imensidão do mar revolto, sua serenidade converter-se-ia em horror, mas também euforia, aflorando o que há de mais profundo no homem, seus instintos primitivos e naturais. Desta estranha combinação de sofrimento e gozo, resulta o êxtase, uma condição emocional que se aproxima daquilo ao qual identificamos como estado dionisiaco.

Se para o apolíneo, Nietzsche usou o sonho, o estado fisiológico escolhido para ilustrar o dionisiaco é a embriaguez. Durante o inebriamento, tudo se torna borrado, embaçado, não se distinguem bem as coisas entre si, e da mesma forma que os contornos dos objetos se dissolvem também as inibições se desvanecem. O princípio da individuação desmorona-se e leva consigo todos os bloqueios que separam o homem do homem e o homem da natureza. O embriagado sente-se unido ao seu ambiente e com aqueles ali presentes, afetado pela sensação de harmonia universal.

O dionisiaco é simbolizado por Dioniso, o deus da fertilidade, do vinho, dos excessos e transbordamentos. Simboliza a corrente da vida em si mesma, tenebrosa e informe, aqueles momentos em que a individualidade se desfaz, em que os limites dos elementos se diluem em uma composição unificadora. *“Diónisos, aparentado à embriaguez musical. Figura do sublime, talvez, da vontade de viver, certamente: o deus renasce periodicamente à vida. Ele é sua afirmação.” (Jimenez,1997:252)*

O recomeço do ciclo da vida era tradicionalmente celebrado com festejos em que aflorava a libertinagem generalizada, manifesta em canto, dança e orgias. Estas celebrações caracterizavam-se por a dada altura, durante a embriaguez extática do estado dionisiaco, os envolvidos abolirem as separações e os limites ordinários da existência, sendo tomados por uma letargia, na qual as lembranças pessoais passadas se desvanecem. Ascende-se a este estado fisiológico de embriaguez por intermédio de entorpecentes, mas também é fruto da força despótica da renovação primaveril, que a cada pronunciamento de reinício do ciclo da vida incita os homens a festejarem, revelando toda a sua potência através de festas gregas nas quais *perpassa o suspiro sentimental da natureza que geme por causa da sua repartição em indivíduos* (Nietzsche, 1872:43). Os exemplos na obra nietzschiana aludem desde bacanaís, festas babilônicas e orgias sírias, até às Janeiras e ao São João, talvez para tempos recentes os festivais, tal como foi o Woodstock, as raves ou ainda certos ritos religiosos, ilustrem este tipo de evento.

“Então o escravo é um homem livre, porque se quebram todas as barreiras rígidas e hostis que a miséria, a arbitrariedade ou o “modo insolente” haviam estabelecido entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente, ao lado do próximo, não somente reunido, reconciliado, fundido, mas idêntico a si próprio, como se o Véu de Maia tivesse sido rasgado, desfeito em farrapos que desaparecem perante o misterioso Uno-primordial.” (Nietzsche, 1872:40)

O extremo dessa expressão é quando o “homem-artista” atinge o frenesi, se perde, atinge um estado tal de concentração ou excitação, que elimina a barreira entre os instintos e a consciência, se entregando de forma febril e ferosa à existência. De forma muito sugestiva, Nietzsche diz que quando se chega a este ponto “*o homem deixou de ser artista para ser obra de arte*” (Nietzsche, 1872:40). Esse delírio tem como efeito a libertação da aparência, o artista não procura mais expressar-se por palavras ou objetos, quer produzir símbolos e alegorias. *Ao artista “objetivo” contrapõe-se o artista “subjetivo”.* (Nietzsche, 1872:54)

Ora, seja por intermédio da dança ardente ou de narcóticos, encontrar-se imerso em excitação poderá ser imensamente prazeroso, porém não há possibilidade da permanência perene neste estado, sendo assim, em algum momento a euforia e entusiasmo hão de cessar; e o retorno à vida cotidiana, a separação com o Uno-primordial, será quase sempre dolorosa. Através dos espíritos artísticos encontramos maneiras de resistir a essas dores e à dura realidade do mundo. Cada qual responde à sua maneira.

*“Entre o mundo da realidade dionisiaca e o mundo da realidade quotidiana cava-se um abismo do esquecimento que os separa um do outro. Mas logo que volta a apresentar-se à consciência da realidade quotidiana, esta é sentida como tal com aborrecimento, e uma disposição ascética, negadora da vontade, é o resultado daquela impressão. Neste sentido o homem dionisiaco é comparável a Hamlet: ambos penetraram com olhar profundo na essência das coisas; ambos **viram**, e estão desencantados da acção, porque não podem alterar em nada a essência eterna das coisas; parece-lhes ridícula ou vergonhosa a pretensão de endireitar o mundo. O conhecimento mata a acção, para agir é indispensável que sobre o mundo paira o véu da ilusão, - eis o que Hamlet nos ensina.”* (Nietzsche, 1872:69)

A reação da arte dionisiaca dá-se de forma contrária à apolínea, ao invés de cobrir a essência dura e primordial da existência com o *véu da aparência*, à revela. Contudo, busca expressá-la de **forma simbólica** e não por meio de um olhar direto, pois isso a aniquilaria.

*“[Ouvimos] A linguagem da vontade, e sentimos a nossa imaginação incitada a dar uma forma a este mundo de espíritos cujas vozes nos falam, a esse mundo invisível e no entanto tão tumultuosamente agitado, e a incarná-lo num símbolo análogo. [...] A arte dionisiaca exerce assim duas espécies de efeitos sobre os recursos apolíneos: [...] excita à **percepção simbólica** da generalidade dionisiaca, [...] e confere então à linguagem alegórica o **seu alcance mais alto**.”* (Nietzsche, 1872:121)

Aqueles que não estiverem abertos ao espírito da embriaguez sentirão algo de novo e inaudito, que os excita com um arrepio de terror. Quando o homem sob o *Véu de Maia* observa o homem dionisiaco, é acometido por um estranhamento, desconforto ou incompreensão. A expressão dionisiaca embora promova afetos intensos é restritiva em sua fruição, pois *só poderá ser então compreendida pelos seus pares* (Nietzsche, 1872:44). Nietzsche criticou duramente esta postura de desaprovação moral e censura, diante dessas pessoas “vibrantes e livres”.

“Há pessoas que por ignorância ou estreiteza de espírito, desviam os olhos, como para evitarem “doenças contagiosas”, e, na suficiente consciência, da própria saúde, dizem palavra de troça, de desdém ou piedade para com semelhantes fenômenos. Tais desgraçados nem sequer suspeitam da palidez cadavérica ou a aparência espectral de tanta “saúde”, quando na frente deles passa o furacão, ardente de vida, dos sonhadores dionisiacos”. (Nietzsche, 1872:44)

O dionisiaco é, tal como a *Vontade* schopenhaueriana, uma força cega e livre. No mundo natural é comparável a lava vulcânica, uma energia primordial, indiferenciada e

potente, que passa através de tudo e incorpora a si tudo pelo que perpassa. Já o apolíneo neste mesmo cenário é o endurecimento do magma, dando uma configuração particular, limitada e temporal, restringindo esta energia a uma forma determinada.

Logo, o apolíneo é a força ou preceito universal associado à criação de formas e aparências, guiado pelo princípio da individuação, enquanto o dionisíaco é o ímpeto da própria realidade, sem diferenciação e limites. Estas analogias servem para facilitar a compreensão não apenas as suas essências, mas como cada um destes espíritos procede.

1.2

Tragédia

Ao saber como se comportam as pulsões artísticas apolíneas e dionisíacas, pode-se constatar que dificilmente serão encontradas de forma “pura”, atuando isoladamente. A apolínea redime a Vontade individual através de suas ilusões, contudo ao preço de uma redenção isolada da vida, que a nega. A dionisíaca, por outro lado, abraça a vida, mas sacrifica a individualidade. Uma vivência plena não se consumaria por meio de nenhuma das alternativas, o que levará precisamente à sua união. Parafraseando Kant², A força criativa de Apolo, em dar formas, sem Dioniso é vazio; e o poder de libertar emoções de Dioniso, sem Apolo, é cego.

Após introduzidos estes paradigmas, tem-se subsídios para, com maior clareza, seguir em frente e perceber como a dinâmica promovida por estes deuses olímpicos sucedeu o nascimento da arte trágica.

Há uma tendência quando é mencionada a Grécia Antiga de se pensar em seu período mais apolíneo, o Clássico. Para compreender como a cultura grega foi conduzida até este ponto e, principalmente, como foi adiante, é preciso voltar um pouco mais no tempo, à época em que o Olimpo ainda não era o lar daquelas divindades que se tornaram indissociáveis à Grécia com o passar dos séculos.

“Para bem compreender tudo isto, temos de demolir o edifício artístico da cultura apolínea, retirando pedra sobre pedra, até que possamos observar os fundamentos em que a construção assenta.” (Nietzsche, 1872:45)

² “Pensamentos sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas”. (Kant, 1781:B76)

Num tempo pré-homérico, após a primeira diáspora grega, uma crise cultural dominou toda Hélade³. A vida era percebida como uma existência dolorosa e sofrida, atormentada ininterruptamente pelas Moiras⁴. Suas deidades, os titãs, representavam a dureza que era a existência humana, a luta pela sobrevivência, seus conflitos e mortes. Há uma antiga lenda grega que ilustrava devidamente esse sentimento de “despropósito” em viver e da existência humana como um todo. Nietzsche apresenta a estória no seguinte fragmento:

O rei Midas perseguiu na floresta o velho Sileno, companheiro de Diônisos, e durante muito tempo, sem poder alcançá-lo. Quando conseguiu, por fim, apoderar-se dele, o rei perguntou-lhe qual era a coisa que o homem deveria preferir a tudo e considerar sem par. Imóvel e obstinado, o demônio não respondia. Até que, por fim, coagido pelo vencedor, desatou a rir e proferiu as seguintes palavras: “Raça efêmera, e miserável, filha do acaso e da dor! E tu, por que me obrigas a revelar-te o que mais te valeria ignorar? O que tu deverias preferir não o podes escolher: é não teres nascido, não seres, seres nada. Já que isso te é impossível, o melhor que podes desejar é morrer, morrer depressa”. (Nietzsche, 1872:46)



Fig 1. Dois Sátiros levam Sileno à presença do rei Midas

Diante do nada e do acaso, do desmoronamento das concepções até então conhecidas como verdades e a percepção de que os desejos dos homens, tal qual o destino do mundo é totalmente errante, o povo heleno viu-se confrontado a reagir.

³ Nome dado ao “mundo grego” na Antiguidade.

⁴ Na mitologia grega, as Moiras eram as três irmãs que determinavam o destino, tanto dos deuses, quanto dos seres humanos.

Segundo Gilbert Durand, frente à angústia existencial, à experiência "negativa" da passagem do tempo o imaginário humano poderá responder de três maneiras.

A primeira é negar esta realidade que se mostra. O caminho da negação possui duas vias; o suicídio, que é uma escolha por abandonar o real e unir-se ao nada; e a outra via não se escolhe, é a loucura, nega-se a realidade, involuntariamente atribui-se novos valores simbólicos que substituem o real.

A segunda opção é pela ilusão. Face à insatisfação com as circunstâncias, escolhe-se operar uma transformação simbólica com o intuito de atingir um modelo idealmente bom. Isto é, ilude-se em ser capaz de interferir na ordem do mundo, de alterar a realidade, pois crê que há, ou que deve haver, algo que organize, racionalize, o mundo. É a via onde se optou pela ilusão, prefere-se adotar convenções, desde que lhes possibilitem amenizar o sofrimento.

A terceira é aceitar o sofrimento e admitir que a alegria de viver é mais forte que a angústia, e, a partir daí, afirmar o mundo como ele é, a realidade como se apresenta, imprevisível e caótica. Isso não significa inação ou inércia, mas em toda a ação realizada há consciência que tudo é fruto do acaso.

Essas três premissas quando associadas às pulsões nietzschianas, fazem todo o sentido.

A primeira via é dionisíaca, pois sua resposta é abrir mão da existência como um ser individual e reunir-se ao Uno-primordial; ou perder-se numa realidade distorcida e de valores simbólicos alterados.

A segunda é a apolínea, pois constrói uma aparência, põe um véu entre o homem e a realidade para que esta lhe pareça mais agradável. Tornando o sofrimento menos visível, ou justificando-o, para que a existência seja suportável.

Por fim, a última via é trágica. Afirma-se a vida com todas as suas contradições. Há o entendimento de que ela não poderá ser sempre bela e agradável, mas aceita-se as dores e aflições vindouras, pois a vida justifica-se por si. Existir é uma dádiva tão grande que qualquer sofrimento que possa surgir é justificado pela simples condição de se estar vivo. A realidade é vista e sentida em toda a sua intensidade, não obstante sem esforço em negá-la, substituí-la ou modificá-la.

O grego conheceu e sentiu as angústias e os horrores da existência, para lhe ser possível viver tomou a segunda via, e, gerou em sonho, um mundo brilhante de deuses olímpicos. Desta maneira mesmo que não conseguissem abater ou superar esses temores, pelo menos podiam afastar-se da vista, cobrindo-se com um véu, o do *mundo intermediário e estético dos deuses olímpicos*. A primitiva teogonia do pavor, foi o ambiente para que esse povo procurasse a beleza mais pura e radiosa dos deuses, *tal como entre espinhos nascem as rosas* (Nietzsche, 1872:47).

O panteão cultuado pelos gregos não era exemplo de elevação moral, santidade ou imaterialidade espiritual, pelo contrário, pensar neles como uma expressão do amor e piedade, é, no mínimo, um engano. São seres que vivem de forma intensa e exuberante, no qual tudo é divinizado, o bem e o mal.

A criação do mundo olímpico não foi nada senão a expressão da Vontade helénica, uma transfiguração da própria vida humana, que a torna mais digna e satisfatória de ser vivida. Os gregos ao mirarem seus deuses enxergavam uma vida muito semelhante à deles, porém mais clara e luminosa, uma aparência da sua própria vida, mas que dignificava e justificava plenamente a existência.

Quando o grego passou a contemplar-se através desse espelho transfigurador, enxergava uma vida que valia todo o esforço. Assim, a “maior dor”, o pior que poderia acontecer, seria ser privado dela, morrer. Desta forma prodigiosa reverteram a sentença proferida por Sileno, e “morrer depressa” passou a ser o pior que se poderia desejar.

Com seu novo paradigma os gregos voltaram a prosperar, no entanto a cada século aquele “véu” que lhes havia salvado, tornava-se mais espesso e o desejo por se distanciarem daquele mundo descontrolado e extasiante foi sedimentado na sociedade, cada vez mais ascética e ingênua.

Quando encontrarmos a “ingenuidade” na arte, reconheceremos o apogeu da acção da cultura apolínea, a qual começa sempre por derrubar um império de titãs, vencer monstros, e, triunfar, graças à poderosa ilusão dos sonhos jubilosos, sobre o horror profundo do espetáculo existente e sobre a sensibilidade mais apurada para o sofrimento”
(Nietzsche, 1872:48)

Sob a égide da luz e da razão o Período Clássico consolidou-se na forma apolínea. Apolo salvaguardava os seus domínios, porém a custo de suas exigências, não somente

estéticas, mas de controle, individualidade e conservação dos limites “*Não te excedas! O desvario e o exagero são (...) tidos por demónios hostis*” (Nietzsche,1872:51).

“Apolo aparece-nos, porém, como imagem divinizada do princípio de individuação, princípio pelo qual se cumprem os eternos desígnios do Uno primordial, a sua libertação pela luz, pela aparência, pela visão: com gestos sublimes é que ele nos mostra quanto o mundo dos sofrimentos lhe é necessário, para que o indivíduo seja obrigado a criar a visão libertadora, porque só assim, abismado na contemplação da beleza, permanecerá calmo e cheio de serenidade, levado na sua frágil barca por entre as vagas do mar alto”. (Nietzsche,1872:51)

O espírito dionisiaco que estava afastado desde a Titanomaquia⁵, encontrá-va-se somente em algumas tribos bárbaras que se aproximavam pelas ilhas do mar Egeu⁶, onde festejavam de forma frenética em que imperava a promiscuidade sexual. Apesar dos esforços gregos, era impossível impedir completamente o contato com essas tribos e paulatinamente os impulsos dionisiacos começaram a ser incorporados na Grécia.

“O indivíduo, com todos os seus limites e todas as suas medidas, esqueceu-se dos preceitos apolíneos, esqueceu-se de si próprio, e caiu em pleno êxtase dionisiaco. O desmedido revelou-se verdadeiro; a contradição, o prazer nascido do sofrimento, surgiu espontaneamente do coração da natureza. Foi assim que, por toda parte onde penetrou o espírito dionisiaco, se quebrou e aniquilou a influência apolínea.” (Nietzsche,1872:52)

Os gregos apolíneos não se renderam, ao invés disso chegaram a um termo de coexistência. Aquela face mais animalesca e sexual acabou se perdendo, mas a expressão dionisiaca na arte se manteve, e foi a partir deste ponto que estes espíritos artísticos começaram a trabalhar simultaneamente.

Poderíamos tocar esse problema primordial talvez com a seguinte pergunta: que efeito estético surge quando aqueles poderes artísticos, em si separados, do apolíneo e do dionisiaco atuam um ao lado do outro? (Nietzsche,1872:116)

⁵ Na mitologia grega, foi a guerra entre os titãs contra os deuses olímpicos, aqui citada para salientar o momento da ascensão de Apolo e ostracismo de Dioniso.

⁶ Durante séculos, os gregos foram preservados dessas febres voluptuosas e cruéis, vindas da Ásia, graças à Apolo, deus luminoso, símbolo da bela aparência, das formas ideais, do sonho plástico. Porém, chegou um momento em que eles cedem à atração destas festas desenfreadas, exaltadas e entusiastas; nasce daí o dítirambo. Apolo teve de "compor" com Dioniso, e sua música melodiosa foi obrigada a harmonizar-se com os ritmos e os sons não habituais, assustadores e selvagens de Dioniso. A alma helênica, trágica por excelência, resulta desta aliança entre o espírito dionisiaco e o espírito apolíneo: equilíbrio entre a medida e o descomedimento celebrado pelas primeiras tragédias antigas, antes da epopéia homérica e, portanto, anterior a Sócrates. (Jimenez, 1999,253)

A arte trágica, para Nietzsche é a comunhão entre a habilidade dionisiaca de libertar sentimentos e unificar paixões à habilidade apolínea de dar formas e gerar aparências. Com isso, transmutar emoções em objetos, configurar formalmente os desejos e as dores.

“Estes dois instintos impulsivos andam lado a lado e na maior parte do tempo em guerra aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas, cada vez mais robustas, que a palavra “arte”, comum dos dois, consegue mascarar, até que por fim, devido a um milagre metafísico da “Vontade” helénica, os dois instintos se encontrem e se abracem para num amplexo, gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisiaca, a tragédia ática⁷.” (Nietzsche,1872:35)

A tragédia tem sua origem nas Dionisiacas⁸, em especial no ditirambo⁹, um canto coral de natureza exaltada, constituído de uma parte narrativa, de alegria ou sofrimento, e outra propriamente coral, executada por homens trajados com fatos de sátiros, seres meio homem e meio bode, que acompanhavam Dioniso. A imagem dos sátiros era tão penetrantemente simbólica que foi a raiz para o termo tragédia¹⁰.

*“Só ela [arte] tem o poder de transformar o aborrecimento do que há de horrível e de absurdo na existência, e transforma-o em imagens ideais que tornam agradável e possível a vida. Tais imagens pertencem à categoria do **sublime**, em que a arte nos mostra o domínio sobre o horrível, e a categoria do **cômico**, em que a arte nos liberta do aborrecimento pelo absurdo. O coro dos sátiros do ditirambo foi a salvação grega.” (Nietzsche,1872:70).*

⁷ O termo ático designa um período da história grega, mas também a região formada por Atenas e os seus arredores em uma península da Grécia Central.

⁸ Festas em honra a Dioniso, geralmente realizadas na época da colheita da uva.

⁹ Canto cultural originariamente dedicado apenas a Dionísio e mais tarde estendido a outros deuses, sobretudo a Apolo. Era entoado por coro e solista, tendo-se convertido, em Corinto, a partir de Arion, em forma de composição literária, cantada de maneira regular por um coral disposto circularmente em torno do altar, com assunto definido e acompanhamento de flauta.

¹⁰ A palavra tragédia deriva da união das palavras gregas *trágos*, que significa “bode”; e *ode*, que significa canto, ação de cantar. Formando a palavra *tragodia*, algo como “canções dos bodes”, o canto religioso com o qual se acompanhava o sacrifício de um bode nas festas de Dioniso.



Fig 2. O triunfo de Baco

O que culminou na Grécia Helénica foi essencialmente o encontro do ditirambo dionisiaco com o espírito apolíneo. Desta forma a poesia e o drama foram incorporados, e, gradualmente os mitos populares passaram a estar presentes naquela conjuntura. *“Assim o drama é a representação apolínea de noções e de influências dionisiacas, o que o separa, como abismo insondável, da epopéia”* (Nietzsche, 1872:47).

Ao compartilhar o sofrimento que via em cena, o público conseguia identificar-se, tornando aquele momento numa purgação das emoções. *Aquele que participa do sofrimento, é ao mesmo tempo aquele que participa da sabedoria* (Nietzsche, 1872:76). Os espectadores acompanhavam aquelas comoções acreditando e vivendo cada uma delas. Através destas angústias e outros sentimentos em cena, percebiam que cedo ou tarde a vida termina com a morte, aquilo despertava a busca por um sentido para suas próprias vidas, em torná-las excepcionais. Desta forma catártica o espírito grego se purificava.

O diferencial da Tragédia Ática é a forma como a arte trágica se incorpora em todo o seu processo. Artista, obra e público; todos estão imbuídos pelos espíritos da tragédia. A poesia, na época cantada, tem conteúdo dionisiaco, mas encontra Apolo para dar forma àquelas articulações simbólicas. Um ator mascarado conduz a encenação, é a ferramenta apolínea que move a tragédia, enquanto o coro de sátiros, dionisicamente vive todas as emoções ardorosamente, convidando não somente seus próprios integrantes, mas os que lhe assistem a se envolverem. O público vive e crê intensamente naquela experiência, testemunha em profunda imersão ao espetáculo, que terminará de maneira trágica, tal como a vida, porém, estão protegidos por Apolo, que ao final da purgação fecha as cortinas da aparência.



Fig 3. Atores se preparam para um drama satírico

Colocando de outra forma, é essencialmente uma encenação em que a qualidade de representar, no sentido de tornar presente, é tanto do “elenco” quanto do indivíduo espectador¹¹, que se dissolve como um todo no espírito dionisíaco, elimina as barreiras da individuação e da racionalidade, sendo possuído pelo próprio mito, vivendo também aquilo que vive o herói. Entretanto, como dramatização que é, mantém o espectador na sua individualidade, resgatando-o no fim da atuação fazendo-o regressar ao mundo civilizado.

Os gregos tinham consciência de que a vida era inexplicável, terrível, perigosa e trágica, nem por isso se entregaram ao pessimismo e à existência niilista, longe disso, eles disseram sim à existência, transmutando o mundo e a vida humana através da arte, afirmando-a.

1.3

O Uno-primordial e seus desígnios

Para entender a estética nietzschiana é preciso compreender que a relação entre o apolíneo e o dionisíaco vai muito além de uma pura oposição. Reduzi-los simplesmente

¹¹ O teatro era muito diferente daquele que estamos habituados a ver nos dias de hoje, tinha algo de mágico, a capacidade de tocar o espectador e transmitir algo. A participação do público e a sua disponibilidade de tempo eram espontâneas; era um teatro como que alquímico, profundamente mistérico e fundamentalmente pedagógico. (Livraga, 1987)

a movimentos distintos antagônicos, além de reducionista, é incorreto, visto que são dois aspetos diferentes do mesmo devir, ou nas palavras de Nietzsche “*formas fenoménicas do mesmo princípio fundamental*”. (apud Barros,2002:62).

A expressão de ambos, nos âmbitos da forma e conteúdo, poderá ser articulada de múltiplas maneiras, contudo, tendem a orbitar próximos aos seguintes **pares divergentes**¹² propostos por Friedrich Kaulbach (1912–1992) em seu artigo “*Nietzsche e o pensamento Monadológico*”¹³, do qual a menção se torna imprescindível: Unidade e Multiplicidade; Indeterminação e Particularização; Enrijamento e Fluidificação.

Cada par representa algum movimento motivado pelo Uno-primordial. O conceito de Uno-primordial explorado na Origem da Tragédia é bastante próximo das ideias de *Arché* e *Ápeiron* propostas por Anaximandro¹⁴. Nas aproximações teóricas adiante fica evidente como estas tensões do uno trespasam os diferentes aspetos do desenho e da expressão gráfica em geral, correlacionando-se, em menor ou maior grau, com todas as suas etapas.

Como dito, o Uno-primordial é o grande maestro promovedor da dinâmica entre os espíritos, no qual através dos seus desígnios impele as ações do apolíneo [gerador de entes individuais a partir da unidade primordial] e do dionisíaco [solvente de todas estas formas individuais, retornando-as ao Uno].

“[O uno primordial] Nos revela haver satisfação de uma alegria primordial no jogo de criar e destruir o mundo individual; pouco mais ou menos como Heraclito, o obscuro, comparava a força criatriz do universo a uma brincadeira de criança que se divertisse a mudar pedras de uns lugares para outros ou fazer montes de areia para depois desfazer”.
(Nietzsche,1872:170)

Portanto, os espíritos criativos são como instrumentos pelo qual o Uno-primordial “se alivia de seus tormentos e contradições internos, dando geração a todas as formas particulares nas quais a vida se manifesta” (Barros,2002:56). Logo, são forças passivas ao Uno, porém ativas perante a existência.

¹² Apenas os conceitos foram mantidos, enquanto as denominações foram adaptadas.

¹³ Tradução livre do título original: “*Nietzsche und der monadologische Gedanke*”.

¹⁴ Anaximandro (610 — 547 a.C.) foi um filósofo grego pré-socrático que procurou compreender o princípio[Arche] originador de toda a realidade. Sua conclusão foi que o *Arche* de todas as coisas era o *Apeiron*, isto é, um turbilhão ilimitado, indefinido, indestrutível, insurgido e eterno, provedor de toda a matéria existente e responsável pela limitação e determinação desta.

Multiplicidade e Unidade

O primeiro par é a forma originária em que os espíritos são vistos. Este par de movimentos está além da vontade e controle das próprias divindades, é sobretudo a maneira como estas são invocadas e comandadas pelo Uno-primordial, que através de seus gestos, as conduz a cumprirem seus propósitos essenciais para consigo, construir e destruir, dando origem ao eterno ciclo da multiplicidade e da unidade. Sendo desta maneira o princípio e também o fim.

“Esses motivos heterogêneos do individualizar e delimitar plasmador e concentrador de um lado, e do ultrapassar todas as fronteiras do outro, são reconhecíveis no par de princípios apolíneo e dionisíaco”. (Barros,2002:57)

Por mais potente que seja o fluxo pulsante de Vontades, aquela unidade orgânica onde a energia vital está dissolvida, a vida, de fato, só existe através dos indivíduos. Portanto, **para se manifestar a vida suscita o impulso apolíneo**¹⁵, iniciando um movimento pelo qual *“a substância vital amorfa e indiferenciada se organiza e se delimita em unidades individuais. Aquilo que [...] vez por outra denomina como **principium individuationis** não é outra coisa senão esta tendência metafísica construtiva, que inevitavelmente obriga a vida a esfacelar-se nos indivíduos”.* (Barros,2002:58)

A multiplicidade consiste, portanto, na constante presença do *principium individuationis*, colhendo e isolando a vida desta substância única, apartando a **unidade de Vontades do cosmos** em múltiplas **Vontades individuais** menores. O espírito apolíneo realiza esta operação dando formas, contornos e limites à essência outrora reunida, atribuindo-lhe tanto qualidades comuns aos demais entes viventes, quanto outras que serão exclusivas e restritas ao novo ente. Não obstante, quanto maior o afastamento dos demais, maior será a sua autoconsciência enquanto *indivíduo que quer e que promove os seus escopos egoísticos* (Nietzsche,1872:47).

“(...) o principium individuationis surge como um estado persistente de fraqueza da Vontade. Quanto mais a Vontade está degradada, tanto mais tudo se despedaça em indivíduos isolados, tanto mais egoísta e arbitrário é desenvolvido o indivíduo, tanto mais fraco é o organismo ao qual ele serve”. (Nietzsche,1870:43)

¹⁵ “A vida só é possível por meio de imagens ilusórias da arte. A existência empírica é condicionada pela representação.” (Nietzsche:2012:152)

Esta é a determinação apolínea, paradigma da sociedade cartesiana que exalta o autoconhecimento e diferenciação, alimento do ego. Quando se efetiva a “extrapolação apolínea” desse padrão para o corpo social, é percebida a geração de indivíduos cada vez mais individualistas, cada vez mais distantes da unidade orgânica. Esta tendência segregadora, se levada ao extremo, ao polo apolíneo, conduz ao ascetismo, resultando numa existência que nega a própria vida.

“É um fenómeno eterno: sempre a Vontade insaciável encontra meio de ligar as suas criaturas à existência e de as forçar a continuar a viver com o auxílio de uma ilusão derramada sobre as coisas.” (Nietzsche, 1872:130)

A resposta do Uno-primordial à negação da vida é o dionisíaco. O espírito destruidor de formas surge para trazer equilíbrio e não permitir que Apolo cumpra esta total fragmentação. A sua função é a aniquilação desta multiplicidade, apagar contornos, despertar as vontades adormecidas e redimir estes viventes individuais a reconciliarem-se ao Uno.

A destruição é um mecanismo de defesa contra a construção [partilha] *“destruir será o movimento pelo qual o Uno-primordial continuamente dissolve e nega toda a individualidade particular”* (Barros, 1999:41). Entretanto, se completamente descontrolado, o efeito dionisíaco retornará toda a vida de volta ao Uno, aniquilando-a, o que resulta também na impossibilidade da existência.

Particularização e Indeterminação

O Uno-primordial, para além de uma unicidade procurando se manifestar por intermédio da multiplicidade, é também o indeterminado necessitando expressar-se pela particularização.

Contudo, apesar de sua própria indeterminação não existe uma ausência total de determinação. O Uno-primordial é um núcleo que detém a potência geradora de todas as infinitas possibilidades de determinações particulares. *“Incontáveis formas de existência a comprimir-se e empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade de vontades do mundo”* (Nietzsche, 1872:102).

Como um artista prolífero, o Uno-primordial sofre a formidável pressão de todas as infinitas possibilidades a fervilhar dentro de si; e somente encontra alívio através de

uma contínua e gigantesca torrente plástica e criadora. Este ciclo infinito de determinação de formas é mantido pelo fluxo constante de entidades individuais geradas.

“Mas, devido à sua própria particularidade, o indivíduo não pode jamais expressar suficientemente o fundo indiferenciado do qual ele se originou. Ele é sempre um exemplar, uma possibilidade limitada que logrou se atualizar. Sua limitação e contingência face ao Uno-primordial, em suma, sua exemplaridade, acabam por se traduzir na marca característica de sua condição: a finitude”. (Barros,1999:46-47)

O Uno-primordial segue extravasando fragmentos de sua essência em “exemplares”. No entanto, nenhum indivíduo é capaz de expressar de forma plena e satisfatória esta essência, tampouco um grupo de indivíduos será, não importa o quão numeroso seja, somente através da **infinita sucessão de exemplares possíveis** esta essência é percebida.

Deste modo, o Uno-primordial, tal como o *Apeiron*, segue perpetuamente indeterminado, não por uma incapacidade de se particularizar, mas porque está constantemente criando e decompondo a particularidade. Isto previne a particularização total ou a fragmentação total de se consumarem.

Este pode ser considerado, por conseguinte, o primeiro “efeito secundário” daquele movimento inicial [Multiplicidade e Unidade] dos espíritos apolíneo e dionisíaco, visto que não agem diretamente com o Uno-primordial, mas sobre a matéria dele separada. Assim, a Determinação e Indeterminação não se efetuam isoladamente, mas exclusivamente enquanto progressão.

“A formação do indivíduo equivale a um movimento de particularização da vida. Mas o Uno-primordial, assim como impõe um limite à fragmentação, resiste também à particularização; e o mesmo movimento que restabelece a sua unidade é também aquele que suprime toda determinação particular”. (Barros,1999:47)

Enrijamento e Fluidificação

O último par é outro desdobramento desencadeado pela Multiplicidade e Unidade. As parcelas descoladas a partir do Uno-primordial formam estruturas que possuem uma concentração e permanência precárias. O enrijecer da matéria conservará a fixidez deste

ente gerado, como congelado no tempo, oferecendo-lhe valores que o identificam como único, distinguindo-o de tudo aquilo que lhe for exterior.

A metáfora do Uno-artista aqui fica ainda mais evidente. Pelo lado apolíneo, a ideia de plasmação, moldagem e configuração de formas, remetem diretamente para o ato de incidir sobre uma matéria maleável e disforme, dando-lhe contornos definidos e estáveis. Em contrapartida, o dionisiaco intervém dissolvendo contornos particulares, provendo a fusão ou descongelamento destes entes, restituindo-lhes a fluidez original.

“A mesma vida que exige a individuação, como única forma pela qual pode se manifestar, também exige o movimento contrário, como condição para seu pleno desenvolvimento. Este desenvolvimento não pode ser resultado de uma intensificação arbitrária e unilateral de qualquer dos dois impulsos, mas implica que cada intensificação particular de um deles seja compensada com uma simétrica intensificação do seu oposto.” (Barros,1999:48)

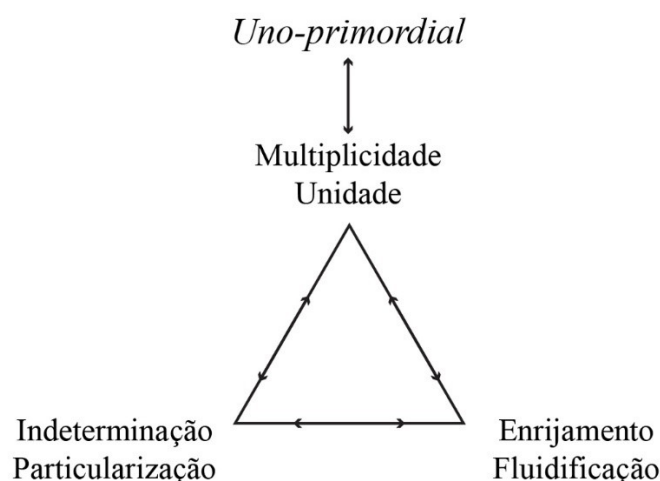


Fig 4. Esquema de fluxos entre os movimentos do Uno-primordial

Através dos movimentos entre o apolíneo e o dionisiaco apresenta-se a possibilidade de compreendê-los, não mais simplesmente como dois movimentos distintos e independentes, mas como diferentes aspetos do mesmo devir universal, que sempre suscitam e pressupõem o outro. Na vida natural, um modelo que caracteriza esta relação de equilíbrio imprescindível é a simbiose¹⁶, na qual e através da qual, a vida se

¹⁶ Tipo de interação entre duas espécies que se beneficiam reciprocamente pela associação entre elas, fazendo-se obrigatória para a sobrevivência de ambas.

faz possível. Assim como a inspiração e a expiração são dois momentos que resultam da respiração, os movimentos apolíneo e dionisíaco encontram uma unidade profunda, como manifestações contraditórias do mesmo uno vivente.

Estes apontamentos, para além das deidades, falam de toda a experiência criativa no cosmos. A transvaloração destes valores indicam como esta metafísica pulsante do Uno-primordial consegue ser aproveitada enquanto coordenadas para todo o ser criador, e por conseguinte, para o artista.

*“O mundo, a objectivação libertadora [do Uno-primordial], em consumação perpétua e renovada, tal como visão eternamente mutante, eternamente diferente, de quem é portador dos sofrimentos mais atrozes, dos conflitos mais irredutíveis, dos contrastes mais perfeitos, de quem não pode emancipar-se nem libertar-se senão na **aparência**: eis a metafísica do artista. Toda esta metafísica pode ser tida como arbitrária, vã, fantasista, -mas o essencial é que desde logo denuncia um espírito que, prevendo os acontecimentos, decidiu pôr-se na defensiva para interpretação e a explicação morais da existência.” (Nietzsche, 1872:24)*

Em suma, para estruturar a estética nietzschiana, foram expostos os dois famosos deuses das artes, Apolo e Dioniso, e seus valores próprios; e os três pares de movimentos que regem sua perene dinâmica. Esta dança das deidades é facilmente extrapolada para o campo do desenho, pois os movimentos apresentados são gestos simples, interpretáveis de diversas maneiras no ofício da arte elementar.

1.4

Caracterização qualitativa

Como se pôde perceber, a construção concetual dos espíritos artísticos é concebida por meio de metáforas altamente significativas, porém, que podem por vezes não ficar claras como atributos qualitativos aplicáveis.

Para viabilizar uma aproximação tangível com a esfera artística, e sobretudo, com o desenho, as características apresentadas de forma fragmentada no texto de Nietzsche, cujo teor incitam julgamentos imediatamente voltados à forma e ao conteúdo do desenho, foram elencadas e concentradas, estabelecendo um painel semântico bastante ilustrativo.

APOLO

Prazer da compreensão imediata das formas - aparência “grosseira” da realidade - desenho - expressão - interpretação da vida - deus das faculdades criadoras - adivinhação (interpretação) - luz - aparência - beleza - mundo interior da imaginação - a verdade - perfeição - reparador - linha delicada - ponderação - serenidade emocional - radiante - retrata de forma bela até temas brutais - princípio da individuação - gestos e olhares alegres, sábios e belos - valor intelectual - cultura artística - unidade - sonhos gregos - precisão - recorte - visão plástica - baixo relevo - contornos - cores - grupos - dórico - definições rigorosas - mundo onírico - intérprete dos sonhos - divinação da individualização - um - indivíduo - conservação dos limites - a medida - autognose - rigidez de preceitos - sereno - pureza - alvidez - maciço - rígido - objetivo - identificação

DIONISO

Rompe principio da individuação - renovação primaveril - embriaguez - ardente de vida - união do homem com homem e do homem com natureza - Uno-primordial - dança - gestos rítmicos - transe - aniquilação do indivíduo - liberdade - renúncia do eu - visão simbólica - sátiro - bode - sexualidade - fluxo - prazer - crueldade - desregramento - redenção - duplicidade de afetos - ondas rítmicas - exaltação máxima dos simbolismos - expressão dos sentimentos - unidade - mundo simbólico - expressão da essência - dinamismo - ritmo - harmonia - compreendido por seus pares - contradições - íntimo - desvario - exagero - extática - desmedida - excesso - ante-apolíneo - extra-apolíneo - natureza - conhecimento - sofrimento - ligação - bárbaro - verdade - febril - subjetivo - lirismo - cor - causalidade - rapidez - música - sentimento - conceito - inspiração

Este agrupamento de termos quando postos em série permitem uma visão mais assertiva das idiossincrasias dessas deidades, permitindo ao leitor munir-se de um repertório que o possibilita conceber um modelo a partir do qual poderá perceber sob os domínios de qual divindade uma determinada obra se materializou, ou seja, através da prevalência de certos aspetos formais e simbólicos; qual o espírito preponderante em um desenho qualquer.

A despeito do lado quantitativo desta relação, uma listagem mais extensa, ou mesmo outros levantamentos, certamente engrossaria o escopo qualitativo. Porém, acredita-se que isto não diminui o valor deste apontamento uma vez que as coordenadas indispensáveis foram apontadas.

Apolíneo e Dionisiaco, independentemente de suas naturezas perpassarem caminhos diferentes ao se manifestarem, enquanto mecanismos de expressividade do desenho, percorrem um caminho semelhante, buscando revelar-se através da atitude do desenhista, tanto nos processos quanto no resultado artístico. Por isto, talvez o mais proveitoso para este estudo seja pensar neles como um ciclo infinito, onde seus extremos dar-se-ão nas posições mais distantes do ponto central, onde os espíritos coexistem, isto é, na Tragédia.

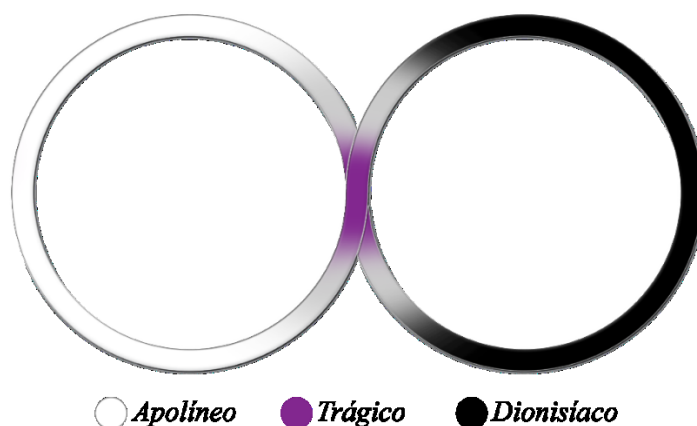


Fig 5. Ciclo da Dinâmica Trágica

Apesar das particularidades intangíveis, há atributos suficientes para uma avaliação subjetiva pelas vias da estética nietzschiana e que respondem de forma assertiva à matéria da influência. Entretanto, tratando-se de uma investigação científica, é preciso reduzir ao mínimo quaisquer ambiguidades interpretativas. Os recursos empregados para satisfazer esta necessidade foram as **Articulações Teóricas**, que consistem numa revisão bibliográfica guiada pela hermenêutica simbólica de Ricoeur¹⁷.

¹⁷ A hermenêutica simbólica de Paul Ricoeur (1913-2005) surge diante da necessidade de um recurso que lhe permitisse esclarecer como um dado [símbolo] nos reporta a um outro próprio a si [significação], ou seja, um método para desvendar os textos a partir de outra coisa que não se apresenta neles mesmos.

II. Articulações Teóricas

“O desenho, a que por outro nome chamam debuxo, nelle consiste e elle é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da architectura e de todo outro género de pintar e a raiz de todas as sciencias.” (Holanda, 1548:238)

O desenho, por sua qualidade precursora, está incluído no cerne da maior parte das artes, portanto transita muito bem entre as diferentes teorias artísticas e estéticas, fazendo com que, em certa medida, todas estas hipóteses dialoguem consigo mesmo.

As analogias do apolíneo e do dionisíaco com o desenho tornam-se interessantes precisamente por ambos conterem esta “primordialidade” intrínseca. Logo, dificilmente alguma teoria da arte dará conta de abarcar de forma eficiente toda a generalidade do desenho. Em contrapartida contemplar diferentes teorias pela perspectiva do desenho, é algo bastante viável.

Posto isto, percebemos o desenho como um tema vasto, que nunca se apresenta na sua totalidade, e sim, através de fragmentos inseridos aqui e ali em diferentes obras. Desta maneira, a aproximação neste estudo seguirá o mesmo modelo, do micro ao macro, apoiando-se em diferentes perspectivas e abordagens teóricas para erguer um modelo geral, que permita uma interpelação com conteúdos práticos.

Esta convergência dar-se-á nos domínios da forma e do conteúdo. Consoante o exposto na “Figura 5”, salienta-se que não somente os extremos como também todo o espectro intermediário é considerado. Assim, as duas visões estabelecidas [apolínea e dionisíaca] não configuram uma rígida dicotomia polarizada, mas sim uma dialética. Como evidência desta afirmação, é verificada a atuação simultânea destas entidades em duas obras, uma que contempla a forma figurativa e outra que contempla a forma abstrata. O conteúdo, no que lhe diz respeito, é abordado pelo viés do Imaginário e de seus três regimes: Diurno (Apolíneo), Noturno (Dionisíaco) e Crepuscular¹⁸ (trágico).

¹⁸ O termo “Crepuscular” foi cunhado pela Professora Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli, sob a tutela de Durand, por entenderem que este sintetiza de maneira mais assertiva o equilíbrio entre os regimes diurno e noturno.

2.1

Heinrich Wölfflin

Ao analisar a lista de características apresentada em 1.4, os aspetos paradoxais entre estas são facilmente percebidos. No âmbito da forma, Apolo incorpora o traço definido e objetivo, cujos os opostos são encarnados por Dioniso. Um autor que trabalhou com dedicação esses paradoxos no desenho e nas artes foi o suíço Heinrich Wölfflin (1864 – 1945), proponente de um método “formalista”, que parte da teoria da “*pura-visualidade*” (Argan e Fagiolo, 1977).

Considera-se que o autor de *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (1915) assume certa liberdade poética ao fazer suas considerações, estabelecendo para fins didáticos a dicotomia entre o classicismo renascentista e o barroco, o que justifica da seguinte forma:

“Podemos simpatizar tanto com um quanto com o outro, mas é preciso termos em mente que se trata de um julgamento arbitrário, exatamente como é arbitrário dizer que uma roseira atinge seu apogeu ao florescer e uma macieira ao dar frutos (...) comparar tipo com tipo, algo já acabado com algo já acabado”. (Wölfflin, 1915:14)

O livro supracitado ocupa-se da discussão sobre formas universais de representação. O seu objetivo não era analisar a beleza das obras, mas quais os elementos que compõem cada obra. Da mesma maneira, não analisa a resultante representação da natureza ao longo dos séculos, senão o tipo de percepção que serviu de base para tais reproduções.

Wölfflin apresentou sua tese através de cinco pares de conceitos fundamentais opositivos: linear e pictórico; pluralidade e unidade; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; e clareza e obscuridade. Em cada dupla o segundo termo é, além de contraparte, uma “evolução” do primeiro. Qualquer um dos quatro pares conceituais anunciados emana características latentes aos espíritos Apolíneo e Dionisíaco, porém, no âmbito do desenho, a díade linear e pictórico destacam-se. Por este motivo, recebe um olhar mais atencioso, enquanto os demais serão abordados de forma mais sucinta.

Plano

A arte clássica dispõe os objetos em camadas planas com o objetivo de dar maior clareza ao que está sendo retratado, obrigando o olhar a penetrar até ao fundo da imagem. Os planos são dispostos de maneira a expressar de forma clara a percepção da perspectiva, sendo assim, o plano um elemento derivado da linha.

Profundidade

Em contraposição, a arte barroca valoriza a profundidade, enfatizando-a através da perda de informação consoante as distâncias. O processo de decomposição dos planos evolui simultaneamente ao progresso da desvalorização das linhas. A posição dos objetos no espaço é enfatizada através dos gradientes cromáticos e tonais.

Forma fechada

A forma fechada tem como base a tectônica e apresenta a imagem numa realidade limitada, procurando uma simetria estável dentro daquele pequeno universo do suporte, um equilíbrio perfeito entre as partes da figura. Os objetos retratados são ordenados em torno de um eixo central, no qual os ângulos e as linhas verticais e horizontais se tornam elementos importantes.

Forma aberta

A forma aberta procura o ilimitado, deixando este aspeto da estabilidade tectônica abalado ao recusar, ou dissimular, aquela estruturação rígida, com ângulos retos, visto que a considera irrealista. *A relação do indivíduo com o mundo modificou-se; abriu-se um novo universo de sentimentos e a alma aspira à redenção na magnitude do incomensurável, do infinito* (Wöllflin, 1915:11). As diagonais passam a ser empregadas, *o que transformou esse equilíbrio estável em um equilíbrio instável* (Wöllflin, 1915:138). As obras já não são tangivelmente simétricas, contudo percebe-se a busca pelo equilíbrio entre as duas metades, de modo a que a simetria seja sentida como algo natural. *É perfeitamente possível a ocorrência de ordenações simétricas, mas o quadro, em si, não é estruturado simetricamente* (Wöllflin, 1915:139).

Pluralidade

A unidade nas composições clássicas são obtidas pela harmonia de partes livres, tanto “fundo x figura” como “figura x figura”, ou seja, os elementos componentes da representação possuem uma autonomia em relação aos outros. *Cada parte torna-se um pequeno quadro dentro da obra* (Wölflin, 1915:7). O conceito da unidade múltipla, ou pluralidade, é a coordenação de figuras autônomas num conjunto organizado.

Unidade

Procura a fusão das partes da composição de um todo homogêneo e indivisível, no qual é quase impossível destacar formas isoladas. Assim sendo, as figuras tornam-se subordinadas ao conjunto, à totalidade da imagem, a fim de constituir uma unidade absoluta perceptível na interação entre cor, luz e forma.

Luz absoluta

Perseguindo o ideal da clareza absoluta, os artistas buscam representar o objeto na sua totalidade e para isso a luz apresenta-se de forma controlada e constante, envolvendo todas as formas e contornos da maneira mais homogênea possível. A nitidez e integridade formal são os principais alvos.

Luz relativa

Consiste na oposição do ponto anterior, considerando a clareza absoluta antinatural e impossível de ser efetivamente percebida pelos olhos humanos. Assim sendo, preconiza a clareza relativa do objeto, o caráter expressivo enfatizado através do contraste entre luz e sombra, efeito de um ambiente ilimitado e dinâmico.

2.1.1

Linear e pictórico

“O desenho é, antes de tudo, experiência visual. Enquanto experiência necessita ser “simbolizado”, formulado em termos de linguagem. Embora seja ele o próprio ato e ação de simbolização, de formulação linguística (é através do desenho que simbolizo um trauma, por exemplo), o desenho é em si também uma percepção específica, com seu repertório particular de coordenadas: os elementos da linguagem visual (ponto, linha, reta, cor, etc.). Heinrich Wölflin (1864-1945) percebeu, com uma intuição notável, os resultados desta aplicação em sua caracterização dos estilos linear e pictórico.” (Diaz,2015)

Wölflin considerava que essas categorias estilísticas contemplam toda a arte ocidental. O estilo linear baseado no desenho, na proporcionalidade, na linha e na dimensão harmônica; o pictórico baseia-se nos valores tonais, na ambientação, intensidade e nas emoções. A adesão ao linear ou ao pictórico não é uma opção do artista, é intuitiva, provida sobretudo por suas idiossincrasias, fato que o autor ilustra nesta breve passagem:

“Em suas Memórias, Ludwig Richter [1803-1884] lembra uma passagem de sua juventude, quando certa vez, em Tivoli, ele e mais três companheiros resolveram pintar um fragmento de paisagem, todos firmemente decididos a não se afastarem da natureza no menor detalhe que fosse. E embora o modelo tivesse sido o mesmo e cada um tivesse sido fiel ao que seus olhos viam, o resultado foram quatro telas completamente diferentes – tão diferentes quanto as personalidades dos quatro pintores. O narrador concluiu, então, que não havia uma maneira objetiva de se verem as coisas, e que formas e cores seriam sempre captadas de maneira diferente, dependendo do temperamento do artista.” (Wölflin,1915:1)

Os conceitos linear e pictórico estão relacionados no modo como o desenho é concebido. O estilo linear vê em linhas e o pictórico vê em massas. No linear a ênfase é dada aos limites dos objetos, com superfícies tangíveis e contornos que os isolem, para que sejam percebidos como corpos sólidos individuais, guiando o olhar através dessas linhas perimetrais. Na evolução do pictórico a linha é gradativamente desvalorizada, a obra parece não ter limites, uma simples aparência visual intangível, que reúne os objetos e compreende o mundo como uma imagem oscilante.

“A arte pictórica é posterior, e sem a primeira não seria nem mesmo concebível; isto não significa, porém que ela seja superior. O estilo linear desenvolveu valores que o estilo pictórico não possui e não quer possuir. São duas visões de mundo orientadas de forma diversa quanto

ao gosto e interesse pelo mundo; não obstante, cada uma delas é capaz de oferecer uma imagem perfeita do visível. ” (Wölflin,1915:21)

Uma concepção linear significa procurar sentido e beleza nas formas a partir dos seus contornos, externos e internos, fazendo uma leitura conduzida pelos limites dos objetos, tateando seus limites. Será um caminho seguro, que envolverá regulamente toda a forma. Já a visão em massas, acontece por um desprendimento destas linhas marginais, quando a leitura é feita por meio das massas que constituem a imagem como um todo, independente do que elas representam. Esporadicamente pode insinuar alguns limites ou um breve segmento de contorno tangível. Isto não significa que o estilo linear não possua manchas ou oscilações no contraste entre claro e escuro, da mesma maneira que o estilo pictórico poderá possuir suas linhas. Leonardo da Vinci, um célebre adepto do *Chiaroscuro*, por exemplo, é considerado um praticante do linear. O que determinará o seu caráter, linear ou pictórico, é o atributo predominante ao qual as formas estão subordinadas.

“As possibilidades da arte pictórica começam no momento em que a linha é desvalorizada enquanto elemento delimitador. É como se, de repente, todos os pontos fossem animados por um movimento misterioso. Enquanto o contorno fortemente expressivo mantém inabalável a forma, determinando igualmente a aparência, está na essência da representação pictórica conferir a ela um caráter indeterminado. ” (Wölflin,1915:22)

A questão do contorno é relacionada sobretudo ao paradigma sensorial da arte antiga, onde a procura pelo realismo estava em transmitir uma sensação tátil. Os objetos conduziam o olhar, que se desloca ao redor deles, como que dedos a tatear. Já os espaços promoviam a ilusão de serem passíveis de ocupação. Esse caráter tátil, gradativamente se transformou em visual, *“assim como a criança perde o hábito de tocar as coisas para “apreendê-las” também a humanidade deixou de testar um quadro por seus valores tangíveis. Uma arte mais desenvolvida, aprendeu a abandonar-se a mera aparência”* (Wölflin,1915:24).

No pictórico a preocupação está em transmitir “aquilo que o olho vê”. O artista desenha o que está observando, mesmo que as formas representadas não sejam equivalentes/fidedignas da realidade, o interesse é que sejam percebidos como foram vistos e não como “deveriam” ser, alienando assim o desenho do objeto.

“Em sentido geométrico, desenho e modelação já não coincidem com a forma plástica, mas reproduzem apenas a aparência óptica do objeto (...) O quadro de uma rua movimentada pintado por Monet, por exemplo, onde nada, absolutamente nada mais coincide no desenho com a forma que acreditamos conhecer da natureza. ” (Wölflin,1915:24)



Fig 6. Monet, Boulevard des Capucines in Paris

Constata-se que a diferença primordial entre os dois estilos está nas suas concepções. O linear faz uma distinção nítida entre as formas, linhas regulares, claras e delimitadoras; enquanto no pictórico as formas isoladas perdem importância. Há um movimento contínuo que ultrapassa o limite dos objetos, conectando-os e emancipando essas massas, procurando destacar não os seus limites, mas a indeterminação das mesmas.

Ambos os estilos convergem ao mesmo objetivo, buscam o real, expressam por intermédio da linguagem visual o assunto observado. Porém, percorrem caminhos distintos para o atingir. O estilo pictórico não modela as coisas em si, persegue o “real dos olhos”, as formas como os olhos são capazes de captar, aplicando inclusive os limites de alcance da visão no desenho, projetando esta perda de informação em virtude das distâncias “o imaterial e o incorpóreo precisam significar aqui tanto quanto os objetos concretos” (Wölflin,1915:23); o linear, por sua vez, busca o “real dos objetos”, fazendo

concessões quanto a representação das coisas no espaço, simulando com clareza tudo aquilo que é assunto de interesse no enquadramento. Podemos pensar que o artista linear se comporta de forma onipresente dentro do desenho, criando uma aparência através desta “película de nitidez”, enquanto o pictórico representa aquilo que o seu campo visual percebe, empiricamente, a partir de um ponto fixo.

“[No pictórico] Apenas a aparência da realidade é apreendida, algo bem diferente do que criara a arte linear, com sua visão condicionada plasticamente. Por esta razão os traços de que o estilo pictórico se utiliza já não têm qualquer relação direta com a forma subjetiva. O primeiro é uma arte do ser; o outro uma arte do parecer. A figura do quadro permanece indeterminada e não se cristaliza em linhas e superfícies, que correspondem à tangibilidade do objeto real”. (Wölflin,1915:24)

Quando tratamos do desenho é preferível explicitarmos algumas questões através de amostras visuais. *“Para evidenciar a oposição dos estilos linear e pictórico convém procurar os primeiros exemplos no âmbito do puro desenho”* (Wölflin,1915:35).

As imagens apresentadas são estudos preliminares do nu feminino. Uma de Dürer e a outra de Rembrandt. O fato de estarem a meio do processo é especialmente interessante por acentuar o aspeto da conceção artística. No desenho de Rembrandt podem ser vistos os seus traços rápidos, emergindo da escuridão a figura feminina fundida entre as sombras no espaço, já se percebendo uma construção unificada, funcionando enquanto quadro fechado. Em contrapartida, Dürer tem o desenho cuidadosamente detalhando (para um desenho preliminar). A figura feminina opõe-se luminosamente contra o fundo negro, propositadamente enfatizando a linha de contorno e o carácter individual da figura em relação com o todo.

A linha em Rembrandt não procura beleza ou continuidade. O pictórico não se preocupa com o valor destes atributos. Quando a linha aparece está interrompida, mesmo em trabalhos finalizados. São de tipos, direções e estratificações diversas, sendo ocasionalmente mais ou menos identificáveis. Os objetivos do traço no pictórico são, principalmente, produzir massas e favorecer a impressão de conjunto. Vistos individualmente muitas vezes não fazem sentido, mas unidos proporcionam um efeito bastante rico.

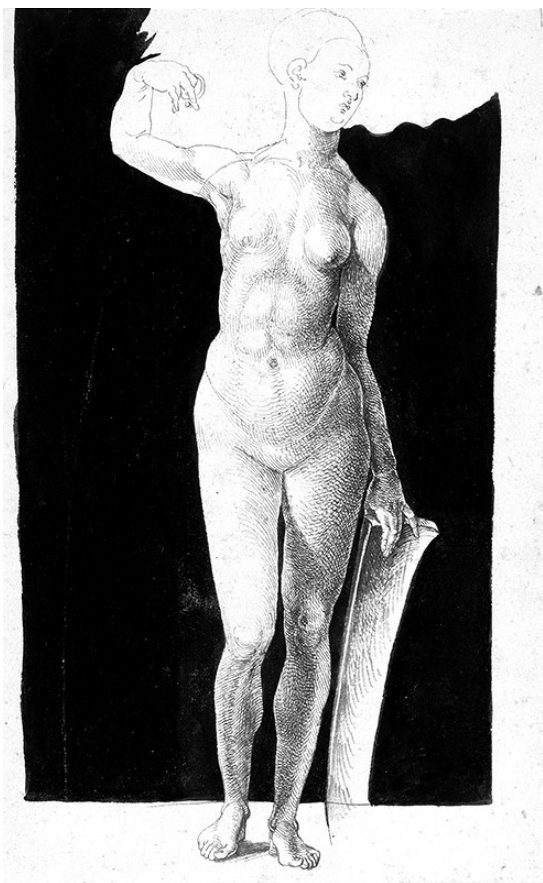


Fig 7. Dürer, *Nu feminino com escudo*



Fig 8. Rembrandt, *Nu feminino*

Contrariamente ao ponto anterior, o estilo linear preza a regularidade e continuidade das linhas. Cada uma delas possui importância própria e uma relação harmoniosa com as demais. Defendendo a integridade das formas, essas fronteiras somente são “invadidas” para dividir o seu protagonismo com as sombras modeladoras. São linhas longas e discrimináveis sem grandes dificuldades.

Quando vemos os exemplos das cabeças de Aldegrevier e Lievens, o protagonismo do traço no estilo linear fica ainda mais evidente. No primeiro, vê-se desde a testa ao queixo um contorno ininterrupto e rítmico que desenha a borda do rosto, bem como algumas outras linhas igualmente potentes que compõem pálpebras, nariz e boca. O barrete e a barba foram solucionados ressaltando o aspeto tangível do objeto. Contrastando a isto o retrato feito por Lievens demonstra outra via para solucionar o mesmo problema. As grandes linhas construtoras da forma estão ausentes, a leitura das figuras não acontece no perímetro, mas no interior do desenho. As linhas surgem fugidias

e breves, até as mais intensas são subitamente interrompidas. As modelações resultam da combinação entre manchas claras e escuras.



Fig 9. Aldegrever, Figura de um desconhecido [detalhe]



Fig 10. Lievens. Retrato do Poeta Jan Vos [detalhe]

“Enquanto o estilo linear fixa a aparência em favor da clareza formal, a impressão de movimento combina-se espontaneamente com o estilo pictórico, e obedece sua essência mais profunda, na medida que ele estabelece como preocupação fundamental a representação do vir-a-ser e o transitório. ” (Wöllflin,1915:41)

Ao exemplificar os desenhos pictórico e linear Wöllflin, expõe mais duas situações: os tecidos e as paisagens. São considerações no sentido em que o desenho linear se empenhar em solidificar aquela imagem no tempo, enquanto que o pictórico procura manter o devir.

Este congelamento da imagem no estilo linear, não pretende somente enrijecer a forma no tempo, mas também a sua interpretação, impondo à imagem certo ascetismo. Quando representa a aparência do tecido, exclui o seu caráter e ondulante e suave. Mostra suas dimensões, dobras e ornamentos, assim como a pele no corpo feminino de Dürer não quer representar se é macia ou rígida, mas sim suas formas anatômicas. Pretende transmitir uma interpretação única e precisa, removendo a ambiguidade desta equação e rejeitando exprimir a sua interpretação afetiva sobre os objetos.



Fig 11. Holbein, Desenho de Indumentária



Fig 12. Metsu, Desenho de Indumentária



*Fig 13. Huber, Paisagem próxima
a FeldKirch*



*Fig 14. Van der Velde, Paisagem com
casal*

O pictórico faz o oposto, sua pretensão é representar aquilo que os olhos capturam, mas somando doses de impressões pessoais. No caso do tecido, ao invés de representar o objeto num momento pontual, prefere expressar o seu caráter oscilante e mórfico, deixando a impressão pode modificar-se a qualquer momento, ou as folhagens das árvores, tornam-se massas prontas a balançarem ao vento. De modo que o assunto enquadrado trará representações de objetos, muitas vezes identificáveis somente na conjuntura daquela unidade visual. Quando extraídos deste contexto tornam-se imediatamente irreconhecíveis.

2.1.2

Apolíneo Linear x Dionisíaco Pictórico

Ao longo da exposição da proposta de Heinrich Wölflin é possível que o leitor já tenha percebido algumas familiaridades entre estas e os conceitos apolíneos e dionisíacos. Entretanto, tal como foi visto, apesar de uma teoria bastante embasada, abrange apenas uma parcela do desenho de maneira eficiente, seu aspeto figurativo.

À primeira vista poder-se-ia pensar que este território da figuração diz respeito somente ao apolíneo, porém o estilo pictórico deixa claro que o dionisíaco também trilha esse caminho.

A afirmação aqui endossada consiste na ideia de que o linear ao ser declarado e assumido como apolíneo, por este conceito nietzschiano ser tão rico e abrangente, instantaneamente preenche todas as lacunas conceituais do que é ser linear. Planos, formas fechadas, pluralidade, luz absoluta e o linear são fractais que emergem da essência do deus solar; e o mesmo acontecerá na relação entre o pictórico e o dionisíaco.

Os planos, as formas fechadas e a luz absoluta são claras manifestações da aparência. O desejo de expressar um mundo diferente do real, um espaço coordenado e racionalizado, regido por ângulos e regras matemáticas que privilegiam a harmonia simétrica. Um mundo que certamente não traduz fidedignamente a existência é mais luminoso e nítido, transmutado sob valores apolíneos. A imagem revela tudo, não há nada para além dos limites do suporte. Tampouco há incertezas ou ambiguidades. A escuridão e o desconhecido são “radiantemente” controlados ou sublimados daquele ambiente e dos

objetos ali presentes. Do primeiro plano às profundezas do horizonte tudo é assunto e, como tal, concebido com integridade.

A pluralidade e o linear, por sua vez, derivam do princípio da individuação. Linhas controladas, contínuas, serenas; contornos que geram formas individuais; objetos autônomos, indiferentes ao mundo e à realidade que os rodeia, sua integridade não é abalada por fatores externos. O posicionamento destes objetos individuais não está restrito ao todo, são dispostos de forma conveniente, contribuindo com a construção da aparência. Esta visão global harmoniosa, em que os componentes são dispostos de maneira ideal, permite que suas formas particulares sejam imediatamente identificáveis, ao passo que estão rigorosamente acomodadas naquela completude.

“A simples presença de linhas não define o caráter linear, e sim, [...] a força expressiva destas linhas, a força com que compelem os olhos a segui-las”. (Wöllflin, 2006: 41)

O pictórico, no que lhe concerne, está mergulhado no dionisíaco. Sim, o espírito da desmesura, do exagero e da subjetividade, abarca em si e subjuga também a representação do real. No entanto, faz isso ao seu modo. Reproduzir o mundo por meio de imagens, o que expor-se-ia muitas vezes como o antagonismo do “ser dionisíaco” encontrou em sua própria natureza uma via de conceção que se verificou, incontestavelmente, efetiva.

A profundidade, a unidade, as formas abertas, a luz relativa e o pictórico são implicações de Dioniso atribuindo significado a existência visível. Como esperado, não conseguimos decompor suas peculiaridades, pois estão amarradas e dependentes umas das outras. Este tipo de desenho persegue antes de mais uma irrestrição formal, um exercício de expressão em que tudo nele contido seja indissociável. Os objetos não são os únicos a ter a sua integridade negada: a própria superfície e a realidade representada, reivindicam de alguma maneira, serem vistos como um recorte de algo maior, ilimitado como um todo absoluto que continua para além daquilo contido no interior daquelas fronteiras.

Os contornos dos objetos da realidade empírica dissolvem-se em borrões, as regiões periféricas das formas surgem pela sua colisão [ou ausência] das luzes e sombras sobre elas. Esta indefinição propositada em torno das malhas tonais dá origem a zonas de transição, que resultam no modo em que o dionisíaco mostrar mais do que está sendo visto, ou seja, a verdade por trás da aparência, o devir daquela visão. Insere

voluntariamente a indefinição de formas e a indeterminação de certezas, sendo identificáveis igualmente por aquilo são e pelo que não são. A ambiguidade que o apolíneo afasta, é acolhida pelo dionisíaco.

As manchas resultantes desses movimentos e vínculos, expressam como a realidade foi interpretada pelo artista, adicionando seus afetos e expressando também suas limitações sensoriais. O íntimo, o lirismo e a causalidade dionisíaca revelam-se aqui, afirmando a realidade tal como é apreendida. Aquilo que não se percebe não será simulado, mas representado como o borrão que aparenta. Porém, por mais disforme que este seja, dentro daquele determinado contexto poderá -quicá- ser compreendido como aquilo que é.

É interessante notar que de certo modo os dois espíritos criadores procuram a unidade, enquanto Apolo procura a unidade individual das coisas, o deus da embriaguez demanda “A unidade”, a união do todo, de todas as coisas e haveres para o fluxo indomável do Uno-primordial, onde tudo deixa de ser aquilo que “deveria ser” e passa a ser somente Vontade percebida pelo artista.

2.2

Wassily Kandinsky

Na história da arte, o caráter esteticista que permeou diversos períodos desde Aristóteles, consolidou-se de modo consciente durante o século XVIII, manifestando aquilo que posteriormente sintetizou-se na expressão “*arte pela arte*”. Esta corrente considerava não ser necessário atribuir à arte quaisquer propósitos para além da fruição estética. Consequentemente a perseguição ao Belo através da aparência consolidou-se como o seu principal objetivo. John Keats (1795-1821) condensa este pensamento patente na obra *Ode a uma urna grega*¹⁹, na célebre frase: “*A beleza é a verdade, a verdade é a beleza*”.

Esta tendência prolongou-se até ao século seguinte, período marcado pelos românticos e pelos “neo-ismos”, através da retomada de movimentos passados no qual as artes plásticas pairavam quase exclusivamente em território figurativo. De certo modo

¹⁹ Ode on a Grecian Urn [1819-20], tradução de CAMPOS, Augusto, de 1970

esta condição foi decorrente da preferência acadêmica pela **forma** em detrimento ao **conteúdo**. Entretanto, no final século já era fortemente perceptível nas artes figurativas uma certa agitação, em especial por causa da popularização da fotografia, que impulsionou uma rutura daqueles paradigmas que até então estavam estabelecidos no meio artístico.

O continuado esvaziamento e negação do conteúdo em benefício da forma sucedido nas artes plásticas, tornou-as para muitos teóricos daquele tempo, como o próprio Nietzsche²⁰, inferiores às artes performativas. A mera representação da aparência não teria a mesma potência que na música e na dança, por não serem capazes de expressar satisfatoriamente temas subjetivos e metafísicos. Esta condição é exposta por Adorno em:

“As formas aparentemente mais puras, as formas musicais segundo a tradição remontam, inclusive em todos os seus pormenores idiomáticos, a algo que diz respeito ao conteúdo, como à dança”. (Adorno,1970:15)

Em decorrência desta conjuntura, no início do século XX ocorrem nas artes plásticas o deslocamento da figuração para a abstração e posteriormente da forma para o conteúdo, ou, como veremos adiante, o Apolíneo sendo subjugado pelo Dionisíaco.

Para abordar essas transformações no âmbito do desenho, é interessante lançar um olhar sobre o que diz Kandinsky. As suas teorias partem dos elementos fundamentais do desenho [Ponto, Linha, Plano], passando pela introdução à abstração no campo das artes visuais e pela afirmação de que todas as formas de arte eram igualmente capazes de alcançar o nível da espiritualidade; além de desconstruir a ideia vigente de que a arte visual é uma pobre cópia da realidade portadora de um falso discurso.

Kandinsky, além da sua escrita poética, tem algumas outras particularidades em comum com o primeiro Nietzsche. Em especial sua relação com a música, de ampla importância na vida e obra de ambos. São admiradores das primeiras obras de Richard

²⁰ Em Origem da Tragédia, a arte pela arte aparece, mas como “aparência da aparência” característica que Nietzsche atribui ao “artista ingênuo” [1872:39]. Também considerava que a música não poderia submeter-se aos mesmos princípios estéticos que as artes plásticas daquele tempo. “A música deve ser julgada segundo princípios inteiramente diversos dos que costumam ser aplicados às artes plásticas, sobretudo não pode ser julgada pela categoria da “beleza”; esta doutrina contradiz uma estética errada, estética que serve a uma arte falsa e degenerada, de todos os que, influenciados pela ideia de beleza, que alias pertence ao mundo visível, se habituaram a exigir da música um efeito análogo ao das obras de arte plástica, quer dizer, o agradável prazer da contemplação das formas” [1872:117-118].

Wagner e compartilham a crença de que o melhor para a arte não está em nenhum polo, nem na extrema razão, tampouco na pura emoção, mas em sua comunhão.

“Todos os fenômenos podem ser vividos de duas formas. Essas duas formas não estão arbitrariamente ligadas aos fenômenos – decorrem da natureza dos fenômenos, de duas das suas propriedades: exterior /interior.

“Se observarmos a rua através da janela, os seus ruídos são atenuados, os seus movimentos são fantasmáticos e a própria rua, por causa do vidro transparente, mas duro e rígido, parece um ser isolado palpitando num “pra lá de”. Mas eis que abrimos a porta: saímos do isolamento, participamos desse ser, aí nos tornamos agentes e vivemos a sua pulsação através de todos os nossos sentidos. A alternância contínua do timbre e da cadência dos sons envolve-nos, os sons sobem em turbilhão e, subitamente, desvanecem-se. Do mesmo modo, os movimentos, envolvem-nos – o jogo de linhas e de traços verticais e horizontais, inclinados pelo movimento em diversas direcções, jogo de manchas coloridas que se aglomeram e se dispersam, com uma ressonância por vezes aguda, outras vezes grave. A obra de arte reflecte-se na superfície da consciência. Ela encontra-se “para lá de” e, quando a excitação cessa, desaparece da superfície sem deixar rasto”. (Kandinsky,1926:27)

No âmbito da forma, “Ponto, Linha, Plano” ou “Plano e Linha sobre Plano”, o autor pretende construir uma ciência da arte abstrata ao utilizar os elementos formais básicos e relacionando-os a sentimentos e estruturas mentais. Por outras palavras, a ligação entre *aparência* e *Vontade* promove a validação e continuidade na união apolínea e dionisiaca no âmbito da expressão gráfica.

“Neste livro, trataremos de dois elementos de base que constituem o ponto de partida de toda a obra pictural sem os quais esse ponto de partida seria impossível, apresentando já, ao mesmo tempo, um material completo para esse domínio autónomo da arte: o desenho”. (Kandinsky,1926:30)

Percebe-se a preocupação de Kandinsky em estabelecer uma dupla abordagem [abstrata e material], viabilizando a introjeção de recursos estéticos no âmbito da arte gráfica anteriormente considerados utilizáveis apenas por intermédio musical ou pela dança.

“Os princípios dos elementos “gráficos” [...]: 1. Em abstracto, ou seja, isolados da envolvente real da forma material, da superfície material, e 2. na superfície material – o efeito das características dessa superfície” (Kandinsky,1926:31)

2.2.1

Ponto

“Para começar a responder a essas perguntas é preciso examinar os componentes individuais do processo visual em sua forma mais simples. A caixa de ferramentas de todas as comunicações visuais são os elementos básicos, a fonte compositiva de todo tipo de materiais e mensagens visuais, além de objetos e experiências: o ponto, a unidade visual mínima, o indicador e marcador de espaço”. (Dondis,1973:23)

O Ponto é primeiramente analisado no contexto habitual, não artístico, isto é, como um elemento abstrato, geométrico e imaterial. Pode ser comparado ao zero, pois é o nada, ainda assim existe enquanto signo e símbolo, ou como disse Fernando Pessoa *“Nada, um zero; contudo um zero cheio de mistério”*²¹. Neste ambiente utilitário da escrita, inserido na linguagem, no discurso, é signo de uma **ressonância exterior** que significa o “silêncio” e poderá assumir dois papéis: o *negativo* e o *positivo*. O negativo é o “não-ser” do discurso apresenta-se como uma interrupção, pausa, silêncio ou seu fim; e o positivo, como afirmação do discurso, dando continuidade, agregando, ligando duas coisas. Este aspeto simbólico do Ponto é segundo Kandinsky *É a última e única união do silêncio e da palavra*” (Kandinsky,1926:35). Portanto, externamente *“não é mais do que um signo na sua aplicação prática”*, utilizados cotidianamente. Não obstante, sua ressonância utilitária [exterior] oculta a sua ressonância própria [interior], que neste contexto gramatical esta esvaziada, encoberta pelo utilitarismo do hábito. Para libertar a **ressonância interna** é preciso removê-lo deste ambiente de submissão “habitual”. Não obstante o ponto *“começará a viver como um ser autônomo”* (Kandinsky,1926:10), que expressará sua **“necessidade interior”**, entrando deste modo no mundo das artes, no qual Kandinsky passará aos estudos das suas manifestações materiais. *“Os signos mortos tornam-se símbolos vivos e o que está morto revive”* (Kandinsky,1926:36).

“O ponto é resultante do primeiro encontro do utensílio com a superfície material, com o plano original. Papel, madeira, tela, estuque, metal, etc., podem constituir essa superfície material. Lápis, goiva, pincel, apara ou cinzel podem constituir o utensílio; por meio deste

²¹ “Nothing, a zero; yet a zero full of mystery.” Pessoa, 1993:247

primeiro choque é fecundado o plano original” (Kandinsky, 1926:38) [...] “Um ponto no centro de um plano é a imagem primeira de toda a expressão pictural”. (Kandinsky, 1926:45)

A partir do momento em que o ponto geométrico[imaterial] se materializou na superfície, assume uma forma com contornos que o isolam do meio, ocupando determinada área e posição na superfície do plano base. Estes valores formais de julgamento bastante impreciso e subjetivo interferem diretamente em sua ressonância, podendo o ponto, inclusivamente, tornar-se superfície.

O primeiro atributo a ser observado é seu caráter **dimensional**, onde a sua integridade enquanto ponto dependerá de dois fatores: da relação entre as *dimensões do ponto e da superfície base* [Figura 15 esq.]; e da relação dessas mesmas *dimensões com as outras formas* numa mesma superfície [Figura 15 dir.].

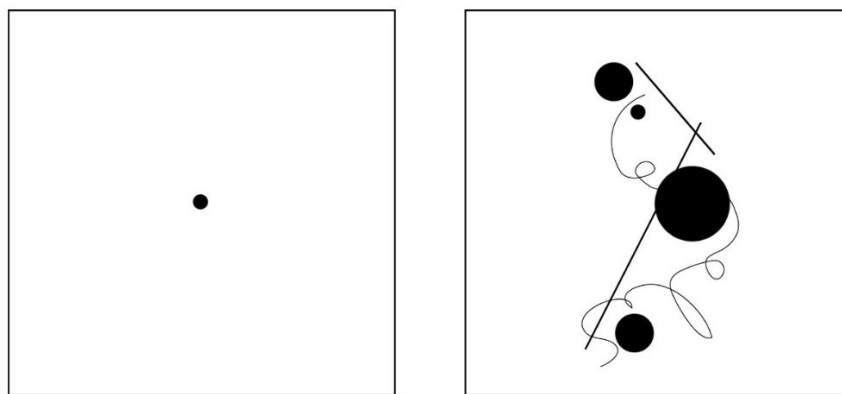


Fig 15. Ponto e Superfície

Nos dois casos a relação das dimensões definem a percepção que se tem sobre o ponto. Esta distinção na maioria das vezes não é clara, sendo somente uma noção imprecisa ou intuitiva. Kandinsky perseguia exatamente esta indeterminação, ou seja, o limiar entre o ponto e a superfície, quando um começa a desaparecer para dar lugar ao outro.

“O nosso objetivo, neste caso, é encobrir o som absoluto, sublinhar a dissolução, fazer ressoar a imprecisão da forma, a instabilidade, o movimento positivo (e mesmo negativo), a cintilação, a tensão, o não-naturalismo da abstração e o risco da sobreposição interior. (As ressonâncias interiores do ponto e da superfície ressaltam, sobrepõem-se e jorram). Duplo som numa só forma, ou seja, criação do duplo som por uma forma. Esta diversidade e complexidade na expressão da forma “mais pequena” – obtidas pelas alterações mínimas das suas dimensões – ofereceram, mesmo aos mais ingênuos, um exemplo plausível da profundidade e da força de expressão das formas abstractas. ” (Kandinsky, 1926:39)

O segundo atributo a destacar é o **limite exterior** [forma] do ponto, definidor da forma externa. Enquanto abstração, a conceção geral de ponto é idealizada num círculo perfeitamente pequeno e redondo. O ponto real pode ter infinitos aspetos, tais como o seu contorno [Figura 16], *Não podemos definir limites, o domínio do ponto é ilimitado*” (Kandinsky, 1926:40). Assim, percebe-se que a ressonância do ponto é variável conforme a sua dimensão e forma. Porém, independente destas variações as suas características fundamentais não se corrompem, ou seja, nunca perde a sua essência enquanto for percebido como ponto. É introvertido e ostenta uma tensão concêntrica, sendo ele mesmo um pequeno mundo à parte, isolado por todos os lados, integrando-se minimamente com seus arredores. “*O ponto é, interiormente, a forma mais concisa*” (Kandinsky, 1926:41). Não revela, portanto, qualquer tendência para o movimento. Fixa-se no plano original e ali permanece. Logo, o ponto é “*interiormente, a afirmação mais concisa e permanente que se produz breve, firme e rapidamente*” (Kandinsky, 1926:41). Por isso o elemento primeiro da arte gráfica é o mais simples e o mais estável.



Fig 16. Exemplos de pontos

Qualquer ponto possuirá um grande poder de atração visual sobre o olhar, seja este fruto da natureza ou do ato humano como resposta a um objetivo qualquer. A causa disto é a sua estabilidade, a sua recusa em se mover no plano ou para além dele, reduzindo ao mínimo o tempo necessário para a sua perceção. Desde modo, o “elemento tempo” é quase que inexistente no ponto, o que faz com que a sua presença seja suficientemente forte isoladamente ou inserido em uma composição. Assim, ainda que solitário poderá ser considerado como obra; enquanto dentro de uma composição ditar o seu ritmo, como um tambor que marca o tempo da música.

Como Elemento Relacional dentro de uma composição, a sua representação enquanto “unidade formal” dar-se-á em dois aspetos: enquanto um conjunto de pontos organizado de **forma sequencial**, ligando-se visualmente, sendo portanto capazes de

conduzir o olhar. Esta impressão se intensifica quanto mais próximos estiverem os pontos uns dos outros, ocasionando um efeito semelhante ao da linha; ou dispostos em **forma de agrupamento**. Quando em grande número e colocados justapostos, os pontos criam a ilusão de tom, simulando uma mancha. Esta representação visual pode ser classificada como Adensamento (alta concentração de pontos para representar um determinado efeito) e Rarefação (espaçamento entre eles, causando efeito contrário).

“Vamos nesse caso uma das distinções entre arte “figurativa” e arte abstrata. Na primeira, a sonoridade do elemento “em si” é encoberta, reprimida. Na arte abstracta, a sonoridade é total exposta. O pequeno ponto dá-nos uma prova indiscutível”. (Kandinsky, 1926:58)

2.2.2

O ponto trágico

Para haver um desenho apolíneo e um desenho dionisiaco, indubitavelmente, são necessários elementos básicos que expressem as suas necessidades intrínsecas. A teoria artística apresentada por Kandinsky é, neste aspeto, compatível e válida.

Cada componente fundamental em si é uma união de aspetos apolíneos e dionisiacos, ora de manifestos na qualidade dos temas formais externos e internos, ora enquanto ressonâncias e sonoridades. Por sua vez, o ponto é visto pela perspectiva dos espíritos artísticos, apresentando uma natureza externa e interna, cada uma, possuindo uma essência dupla.

Exterior: Ponto como unidade individual e Ponto como conjunto formal

Interior: Tensões exógenas e Tensões endógenas

Apolo defende a ideia do ponto enquanto *unidade individual* e através de suas posturas *exógenas*.

O ponto gramatical, utilitário, que Kandinsky apresenta é a aparência do ponto cotidianamente aplicado, uma aparência que permite ser visto desassociado da sua potência pictórica. Esta aparência é de um ponto ideal, sempre perfeitamente redondo e suficientemente pequeno para não provocar dúvidas ou suscitar tensões “indesejadas” [provenientes da sua configuração formal].

No campo pictórico, seu comportamento declara vigorosamente o desejo de individuação. A conduta exógena estabelece-se por intermédio da postura do ponto perante as suas adjacências. Este permanece fixo no sítio em que nasceu e, de certa forma, nega seu entorno imediato, reforçando os seus limites exteriores e voltando-se para dentro. O prazer apolíneo do entendimento imediato das formas é preservado devido a esta atitude. O ponto isolado é imediatamente percebido, gerando intensa atração ao olhar, que procura primeiro ver as formas que lhe são mais satisfatórias. Neste contexto, a potência cognitiva do ponto transforma-se em controle. Através da captura do olhar consegue conduzi-lo e impor um ritmo ordenado.

Por sua vez, Dioniso defende a ideia do ponto enquanto *conjunto formal* e através das suas tensões *endógenas*.

Enquanto a aparência do ponto utilitário gramatical é considerado domínio do deus solar, sua sonoridade interior “*a última e única união do silêncio e da palavra*” (Kandinsky, 1926:35) é a junção antitética essencialmente Dionisiaca, oriunda dos desígnios do Uno-primordial. “*O Uno-primordial e verdadeiro Existente, eternamente sofrendo as suas íntimas contradições*” (Nietzsche, 1872:50).

Aqueles movimentos conflituantes do Uno-primordial, ficam assim bastante evidentes. Enquanto externamente são cumpridas as condições supremas de Apolo, internamente Dioniso derrama seus atributos.

A *multiplicidade, particularização e enrijamento* atuam externamente de forma plena para isolar, moldar e fixar este ente, que assim preserva resguardada a sua integridade. Assegurando que: o ponto ainda que com contornos desfigurados, o mesmo permaneça sempre percebido como tal; e consolidando a sua imobilidade ao se firmar vigorosamente sobre o plano.

Já as suas tensões internas tentam justamente inibir o sucesso dessas imposições, em especial por intermédio da *indeterminação* que dá origem as múltiplas ambiguidades. Quando o ponto está isolado promove a indefinição entre “ponto e superfície”; ou quando este isolamento do ponto é rompido e procura a *unidade* com outros pontos, como na “forma sequencial e forma de agrupamento”, até que estes fiquem suficientemente próximos uns dos outros para passarem por linha ou plano. Por fim, a derradeira estratégia no aniquilamento da sua imobilidade é a *fluidificação*, ao diluir a fixidez do ponto na

superfície permite que tensões externas arrastem este ponto imóvel. Assim, este ele tem a sua identidade e integridade dissolvidas em linha.

2.2.3

Linha

Tal como o ponto, a linha geométrica é imaterial e invisível. Por ser uma derivação do ponto, pode ser considerada um elemento secundário. *“É o rasto do ponto em movimento, portanto, é o seu produto. Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico”*. (Kandinsky, 1926:61) A linha é, portanto, o maior contraste do ponto.

Para que um ponto se transforme em linha, é necessário que forças externas hajam sobre ele. A diversidade da linha produzida dependerá da quantidade de forças atuantes e do modo como estas são combinadas.

Portanto, todas as formas lineares podem ser agrupadas em dois casos:

- I. Ação de uma força (Retas: Horizontal, Vertical, Diagonal e Livres)
- II. Ação de duas forças (Linha Angular ou Quebrada e a Linha Curva)

I. Ação de uma força

Quando uma força é aplicada sobre o ponto, faz com que ele se mova, dando origem a uma linha reta infinita. Enquanto o ponto apresentar somente tensão, a linha possui tensão e direção, que combinadas resultam em movimento. Uma linha reta é um ponto tensionado por uma força, mas sem a direção não é possível distinguir se é horizontal ou vertical, por exemplo. Existem quatro tipos de retas, são estas:

- 1- Linha Horizontal – A linha arquetípica mais simples. Corresponde à superfície sobre a qual o homem repousa ou morre. Suas ressonâncias internas são: o plano, o frio, o calmo e o silencioso [não mudo]. Portanto é *“a forma mais concisa da infinidade de possibilidades dos movimentos frios”* (Kandinsky, 1926:62)

- 2- Linha Vertical – Formando um ângulo reto com a linha horizontal faz-lhe oposição, ou seja, o plano é substituído pela altura e o frio pelo quente, contudo também possui uma sonoridade calma e silenciosa. É “*a forma mais concisa da infinidade de possibilidades dos movimentos quentes*” (Kandinsky,1926:62).

Do mesmo modo que um ponto no centro do plano foi definido como a imagem primeira de toda a expressão pictural. Uma reta Horizontal e uma Vertical com um centro em comum num plano quadrado criam “*a imagem primeira da expressão linear ou da composição linear*” (Kandinsky,1926:68).

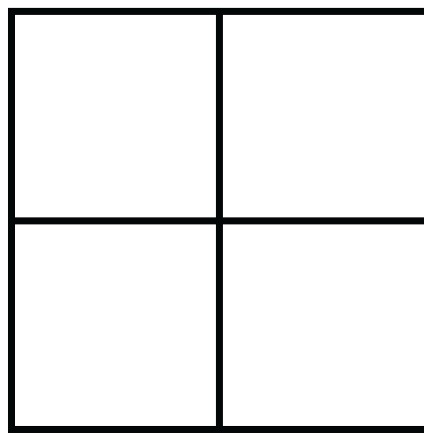


Fig 17. Imagem primeira da expressão linear

- 3- Linha Diagonal – É o terceiro tipo e possui um ângulo de mesma medida para cada linha precedente, tendo assim a mesma inclinação em relação às duas. Desta forma, tem equilíbrio entre partes quentes e frias. Diferencia-se das linhas horizontais e verticais devido à sua tensão interior e distingue-se das retas livres pela sua sólida ligação com o plano. É “*a forma mais concisa da infinidade de possibilidades dos movimentos frios-quentes*” (Kandinsky,1926:63).

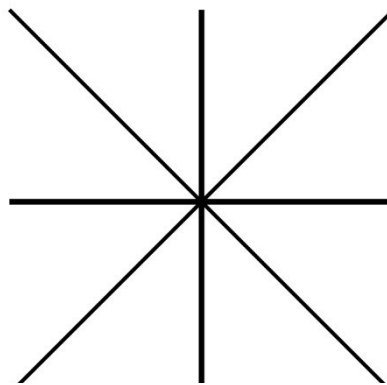


Fig 18. Linhas Arquetípicas

“Todas as outras linhas rectas não são mais do que desvios mais ou menos importantes da diagonal. As diferenças de inclinação para o quente ou para o frio definem suas sonoridades” (Kandinsky,1926:63)

- 4- Retas Livres – As retas livres podem ser de dois tipos, com centro comum ou sem centro comum. São retas com inclinações distintas e que não possuem a mesma calma das anteriores, tendo ressonâncias mais graves. Diferem das linhas arquetípicas, dado que enquanto as outras agem sobre o plano e sem nenhuma tendência de o deixarem [pois ainda possuem alguma relação com o ponto]. As retas livres são indiferentes a esta “fixidez” herdada do ponto, justamente por isso possuem também menos contacto com o plano, do qual por vezes parecem fugir. Essa relação será ainda mais fraca se as retas não tocarem os limites do plano.

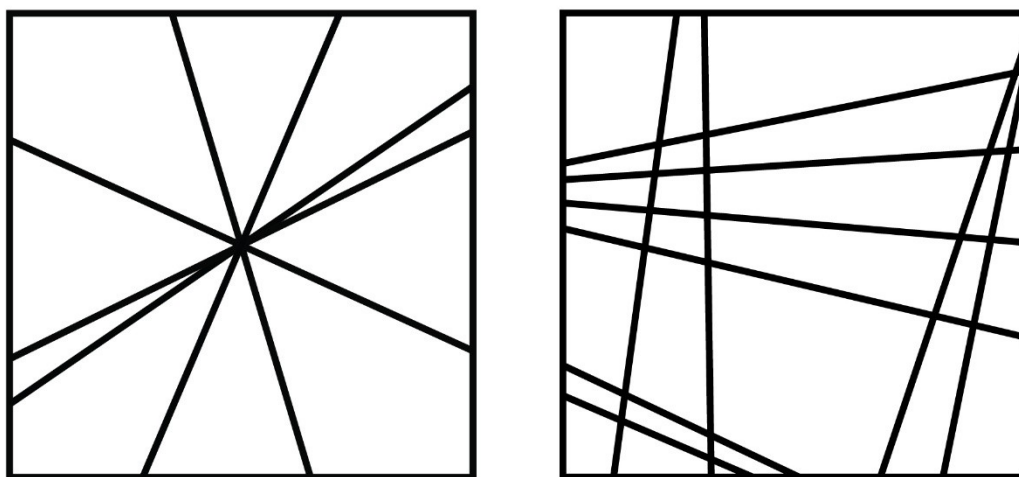


Fig 19. Retas livres com centro comum e retas livres sem centro comum

“Na transição imperceptível da linha horizontal para as linhas sem centro comum, o lirismo frio transforma-se em lirismo cada vez mais quente a ponto de possuir finalmente uma expressão dramática. Contudo, o lirismo permanece predominantemente – todo o domínio da linha recta é lírico, o que é explicável pelo efeito de uma força exterior única. O drama traz consigo não só a sonoridade da deslocação (linha sem centro comum) mas também a sonoridade de choque, o que pressupõe, pelo menos, duas forças em presença.”
(Kandinsky,1926:70)

II. Ação de duas forças

A ação de duas forças atuando sobre as linhas transcorre de duas formas: Agindo Alternadamente, o que resulta em linhas quebradas ou angulares; ou quando agem em conjunto, tendo como efeito linhas curvas.

As linhas com dupla tensão são mais quentes e possuem sonoridades muito mais expressivas, acentuando o lado dramático, que abarcará desde um som subtil até linhas puramente dramáticas. Assim, no âmbito da linha temos sonoridades que vão do “*lirismo mais frio ao drama mais escaldante*” (Kandinsky, 1926:70).

“É evidente que qualquer fenómeno do mundo exterior ou do mundo interior pode encontrar a sua expressão linear – uma espécie de transposição.” (Kandinsky, 1926:70)

1-Linhas quebradas ou linhas angulares

Este tipo de linha é um híbrido entre reta e curva, pois, ainda que fruto de duas forças, é formado por linhas retas. É, portanto, o resultado da ação destas forças agindo alternadamente e em direções distintas. A diferença primordial entre linha reta e quebrada é a proximidade da segunda com o plano. Uma linha quebrada leva consigo a “*promessa do plano*” (Kandinsky, 1926:71).

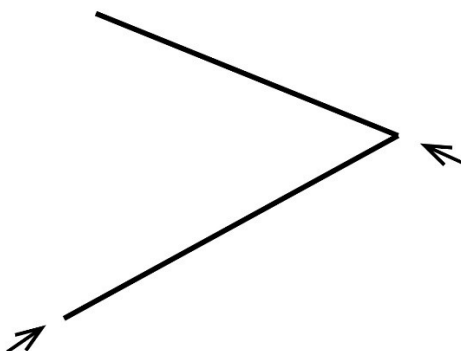


Fig 20. Linha Quebrada

Entretanto, a sua característica proeminente reside na capacidade de formar ângulos que consoante a inclinação entre as retas pertencerá a uma das três categorias esquemáticas: Agudos, Retos e Obtusos.

O ângulo reto é o mais objetivo de todos, pois existe num só grau [90°] e está equidistante dos outros dois. É o mais frio, estável e duro de todos. Contém uma

sonoridade dominadora que se manifesta na criação artística como acuidade organizadora e estruturante.

Os ângulos agudos são os mais fechados. Desejam abrir-se, desabrochar. É o tipo mais energético, ativo e pulsante que expressa uma tensão masculina e incisiva. Seu uso reforça a sensação de movimento, pois é aquele que executa, que realiza.

Por fim, os ângulos obtusos, são os mais abertos, passivos e relaxados, a sua tensão é mais fraca, porque fora antecipadamente resolvida [já se abriu], ao contrário do anterior. Sua linha “quebrada” é a que mais se aproxima da linha curva e do círculo. É um ângulo acolhedor e feminino. Pode ressoar alguma insatisfação e a finitude de um trabalho.

Se houver uma força atuando sobre o ângulo obtuso, no sentido de alarga-lo, esta linha quebrada tenderá cada vez mais ao círculo. Esta aproximação entre a linha do ângulo obtuso, a linha curva e o círculo não se realiza apenas exteriormente, pelo contrário, é profundamente interior. A passividade e sua atitude neutra com o entorno, levam-no a voltar-se para dentro, resultando na interiorização, que por consequência, conduz à absorção profunda do círculo.

As sonoridades das linhas quebradas alteram-se em decorrência de três fatores. A diferença entre os comprimentos dos segmentos, devido à inclinação e à formação de tensões mais ou menos agudas e à tendência para uma conquista maior ou menor do plano.



Fig 21. Variáveis da sonoridade da Linha Quebrada

“Estas três sonoridades podem criar uma tripla sonoridade pura, mas poderemos emprega-las também separadamente ou em pares dependendo da composição geral: nunca as três sonoridades podem ser totalmente eliminadas, mas, uma ou outra podem predominar de maneira a que as outras se tonem quase inaudíveis”. (Kandinsky,1926:73)

2- Linhas Curvas

No momento em que duas forças atuam em simultâneo sobre o ponto, sendo uma delas contínua e predominante, surge a linha curva. Quanto maior a tensão lateral exercida pela força predominante, maior será a disposição da linha em curvar-se, tendendo finalmente para um fechamento sobre si própria. Esta pressão lateral, contínua, faz com que a linha não quebre, mas se curve, transformando-se em arco. O produto destes segmentos de linha podem ser fragmentos de círculo ou curvas livres.

A ausência de ângulo resulta numa forma suave e madura, voltada para si mesma, autoconsciente. Enquanto na linha reta, impulsiva, não há início nem fim, é um caminho eterno, em uma única direção e sem retorno. A linha curva, graças à sua flexibilidade, tem a possibilidade de se encontrar com o seu começo, gerando um círculo, que é a representação do todo.

A curva perde a sonoridade penetrante e agressiva da linha quebrada, mas dispõe de uma mais persistente, ganhando força através da duração, na qual o seu som se prolonga. O redondo, o curvilíneo e o ondulante, encontram-se em oposição ao caráter objetivo e “racionalizante” da linha reta e da linha angulosa, que focam em controle e vontade. É uma linha feminina, suave e flexível. Contudo, se esta linha curva simples se prolonga, consoante o conflito entre as suas tensões, impulsos positivos e negativos alternados, poderá dar origem a linhas curvas *complexas* ou *onduladas*. São linhas expressivas, que brincam com o tempo, capazes de portarem um discurso, ou ritmos conflitantes, numa *“luta apaixonada de forças”* (Kandinsky,1926:87).

“(...) quanto mais uma linha curva é movimentada mais se alonga em duração. A linha oferece, portanto, quanto ao tempo, uma grande diversidade de expressão”.
(Kandinsky,1926:96)

Foram vistas as possibilidades da linha de forma isolada, deixando clara a miríade de sonoridades e impressões que estes elementos podem gerar separadamente. Todavia, quando inseridas numa composição estão suscetíveis à potencialização -ou supressão- de aspetos particulares; ou ainda originar novos efeitos. Além disso, há duas situações em comum com o ponto que merecem menção, mesmo que brevemente.

A primeira é a *indeterminação* “linha-superfície” oriunda de um aumento significativo da espessura. Há um limite subjetivo para quando a linha deixa de ser linha e se torna superfície. Este fenómeno dependerá principalmente da sua relação com os demais entes na composição.

Já a segunda, dar-se-á pela repetição ou aglutinação de linhas. A multiplicação de uma mesma linha, seguindo um certo padrão é capaz de amplificar a sonoridade daquela linha específica, reforçando-a. Quando além de quantitativas, as mudanças também forem qualitativas nos atributos da linha, geram efeitos múltiplos e as suas combinações tornar-se-ão mais profundas consoante a complexidade das linhas e da composição total.

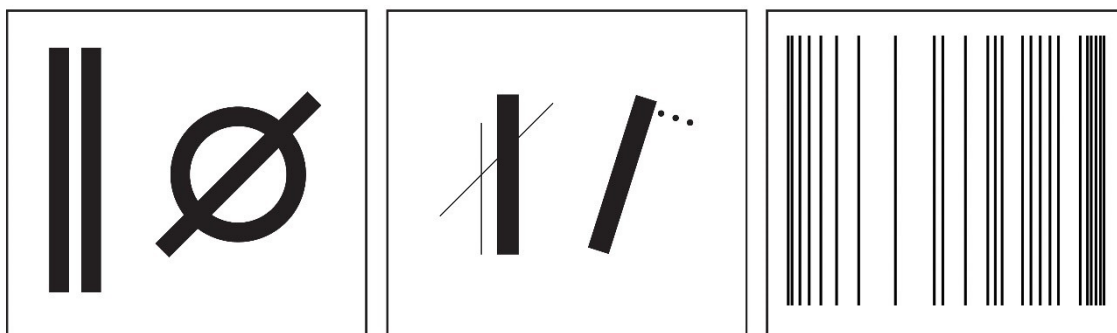


Fig 22. Linha, Superfície e Ritmo

“Quanto aos efeitos eles são múltiplos, muito mais números que os do ponto. São resultantes de combinações de impulsos activos e passivos, de ressonâncias dadas pela direção e de ressonâncias secundárias. A repetição das linhas com intervalos introduz ritmo, o seu lugar no plano e as suas interações multiplicam as ressonâncias até o infinito”. (Philippe Sers in Kandinsky, 1926:13)

Em suma, as linhas, de qualquer natureza, mesmo tendo distinções em suas características [tensões interiores e exteriores] e processos de formação, têm sempre a mesma origem: a força [Vontade].

*“A acção de uma força dá vida ao material e esta vida exprime-se através de tensões. Estas, por seu lado, dão uma expressão **interior** ao elemento. O elemento é o resultado efectivo*

da acção de uma força no material. A linha é o exemplo mais evidente e mais simples desta criação que, de cada vez, se produz de maneira precisa e lógica exigindo, assim, um emprego também ele preciso e lógico. Logo, a composição é apenas uma organização precisa e lógica das forças vivas contidas nos elementos sob a forma de tensões". (Kandinsky, 1926:91-92)

2.2.4

A linha trágica

A linha para Kandinsky, tal como para Wölflin, tem à primeira vista um carácter puramente apolíneo. No entanto, quando é retirada do seu âmbito funcional, racional e geométrico possui potência para manifestar seu lado dionisíaco. No âmbito material a linha reta, seja horizontal, vertical ou diagonal; tem uma tendência à organização, estruturação, divisão, fechamento, definição e outros atributos do apolíneos, enquanto que a linha quebrada ou angular se inclina para o conflito, movimento, quebra, mudança, rompimento, abertura, desconstrução e outras peculiaridades dionisiacas.

São tendências e não regras. Consoante o contexto e o modo como são inseridos no plano pictural recebem novas sonoridades, como acontece com as linhas diagonais e as linhas livres, apesar de possuírem predominantemente vocações apolíneas, possuem uma leve propensão trágica latente que poderá revelar-se conforme a circunstância. As linhas livres, ao se emanciparem do centro do plano e das estruturas arquetípicas, atraem certa disponibilidade dramática. Já a linha diagonal tem a sua veia trágica revelada através da sua habilidade unificadora de opostos, proporcionando equilíbrio e harmonia entre coisas distintas.

As linhas curvas são predominantemente trágicas, tanto internamente como externamente, pois nascem da coexistência de duas forças, servindo de forma distinta a cada deus ou a ambos em simultâneo, em ambiente pictórico. Do mesmo modo que estes traços sinuosos podem ser observados definindo um discurso, um ritmo melódico ou a fixar contornos continuamente, também serão detetados na qualidade da linha orgânica, natural, livre, fluida, cíclica, sem regras, gestual e infinita.

Um exemplo interessante dessa representação de forças e intenções de linhas é o estudo de Wassily Kandinsky sobre a transfiguração da dança para o desenho publicado em 1926 no periódico de artes *Das Kunstblatt*. A fotógrafa Charlotte Rudolph realizou

um ensaio da dançarina Gret Palucca em ação. Com base nestas fotografias, Kandinsky elaborou alguns “desenhos analíticos” [Figura 23] que faziam a aproximação entre a estética na coreografia de Palucca e o desenho. De acordo com ele duas coisas caracterizavam a arte da dançarina “1. *Simplicidade da forma como um todo*, e 2. *Serem baseadas na composição*”. (Kandinsky, 1926)

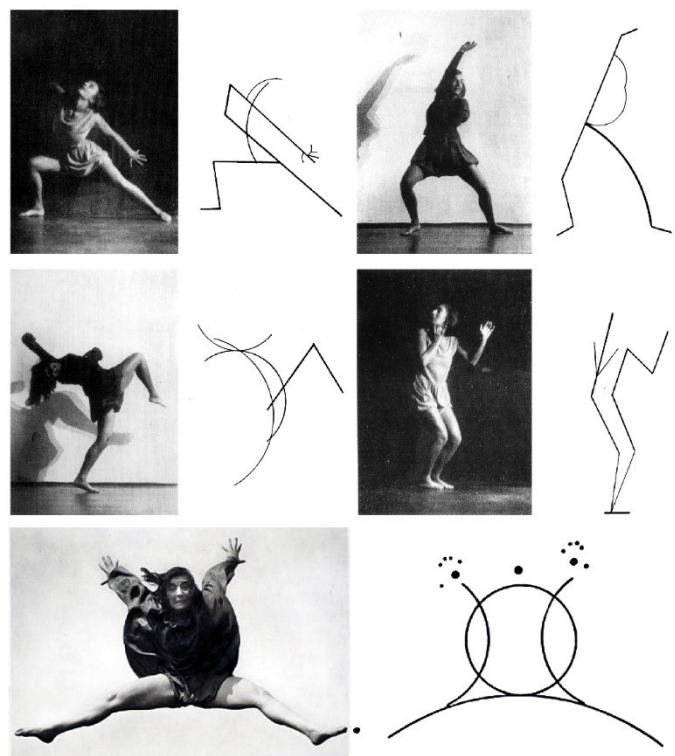


Fig 23. Kandinsky, *Dance Curves on Dances of Palluca*

Nestes desenhos fica bastante claro o uso das linhas e a sua relação com os movimentos de *Enrijamento* e *Fluidificação*. A dupla via que estes desenhos abrem, uma vez que Kandinsky faz esta análise seguindo certos critérios, permite não somente a conversão da dança em desenho, mas o contrário também se torne possível, produzindo dança a partir de elementos gráficos.

As Linhas Retas são utilizadas na representação dos membros de apoio e posições estabilizadas. Transmitem o equilíbrio da dançarina e a estabilidade [ou falta dela], em cada posição. Verifica-se uma tendência em permanecer tal como é apresentado, sendo a materialização linear máxima do *enrijamento*.

As Linhas Quebradas funcionam tanto como potencializadoras da expressão, sendo mais intensas consoante a agudez do ângulo, como na função de elemento de transição entre a Linha Reta e a Linha Curva, ou seja, entre o estático e o dinâmico, tentando subverter pela *fluidificação* daquelas “linhas endurecidas”. A Linha Quebrada representa algo parado, porém instável, na eminência do movimento. Possui a potência para realizar essa Vontade [de movimento] caso seja suscitada.

A Linha Curva, por sua vez, é a captura da mobilidade e das tensões no corpo da dançarina. A curvatura e concavidade nos traços indicam o devir nos movimentos, insinuando a fluidez destes. É a materialização linear máxima da *fluidificação*.

Já no domínio da abstração, Kandinsky por meio das suas composições, procurava corresponder formas que não representassem nada para além de si mesmas.

“Desde sempre que a forma como desenho teve a intenção representar os contornos de um objecto material, concreto, físico, real. Mas se a forma for abstracta é porque não representa nenhum objecto real”. (Kandinsky apud Mantero, 2002:230)

Neste universo de ressonâncias formais, a linha reta quando ocorre isolada é predominantemente apolínea. A principal causa disso é a ausência de conflito e ambiguidade, ser fruto de uma força única absoluta. Todos os seus atributos intrínsecos são variáveis, como a espessura, o comprimento, a cor, a angulação, entre outros. Os resultados decorrentes da combinação destes produzem símbolos distintos singulares.

Por conseguinte, o mesmo procedimento ocorre com linhas quebradas ou angulares, porém de forma mais complexa e dionisíaca, uma vez que além de possuir maior quantidade de aspetos qualitativos, a combinação destes produzirá símbolos imprecisos ou ambíguos, frutos da dupla tensão conflituosa gerada pela linha. A sua ressonância contraditória e dramática é peculiar ao deus da embriaguez.

Por fim, a linha curva, detentora de ressonâncias ativas e passivas no domínio abstrato. A sua potência trágica e estética é ilimitada. A dupla tensão geratriz desta linha, por atuar simultaneamente, está em constante e incessante conflito interno, e quando é externada, manifesta-se de forma distinta, pois carrega em si características dos dois impulsos criativos. Consoante a sua abertura aproximar-se-á mais da linha reta ou da linha angular. Contudo, não se expressa agressivamente como a linha quebrada, tampouco é comedida da linha reta. A linha curva dobra-se de modo suave, como que para conduzir o fluxo e não o confrontar ou ser definida por ele. O equilíbrio de tensões ou a constante

prevalência de uma destas faz com que a linha curva tenda a fechar-se em si e gere um novo ente: o plano circular. Ainda que não haja a interseção da linha consigo, um arco demasiado fechado já tende a ressoar mais como círculo do que como linha curva.

“A harmonia geral da composição pode, portanto, consistir em várias combinações cujo antagonismo é levado a extremos. Estas oposições podem ter até um carácter discordante e, apesar disso, o seu emprego correcto longe de ser negativo, agirá de uma maneira positiva sobre a composição geral e levará a obra de arte até uma perfeição harmoniosa”.

(Kandinsky, 1926:95)

2.2.5

Plano

O Plano Original [P.O.] é definido como *a superfície material chamada a suporta a obra* (Kandinsky, 1926:113). É um ser autônomo, isolado daquilo que o rodeia, e, esquematicamente limitado por duas linhas horizontais e duas linhas verticais. O resultado das sonoridades entre linhas limitantes, uma vez que as duas linhas horizontais são calmas e frias e as verticais são calmas e quentes, caso possuam o mesmo comprimento (P.O. quadrado), tendem ao equilíbrio. As tensões quentes e frias, se anulam, resultando numa ressonância serena e objetiva [Figura 24].

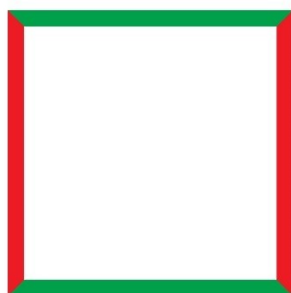


Fig 24. Linhas Horizontais Calmas e Frias; Linhas Verticais Calmas e Quentes

Apesar desta tendência à neutralidade, quando alguma dimensão do P.O. for predominante, a ressonância [quente ou fria] daquela orientação [horizontal ou vertical] também prevalecerá, independentemente dos elementos contidos no P.O. e por mais passiva que seja a sua ressonância interna, esta far-se-á sempre presente e atuante. No plano concreto, além das dimensões existem outros atributos particulares do material,

como texturas e cores, que também interferem nas ressonâncias. Ora as neutralizam, ora as acentuam.

Por outras palavras, a forma do P.O. interfere na composição. A potência do plano é intrínseca à sua materialidade, pois as ressonâncias internas antecedem a interferência e a Vontade do artista. Este, por sua vez, poderá sempre partir de um plano quadrado [a versão mais equilibrada do P.O.] sendo então classificado como neutro e incolor. O artista que souber tirar partido de outros formatos e aspetos tangíveis tem mais ferramentas para viabilizar a sua potência compositiva.

As características do Plano Original são apresentadas a partir da sua tipologia mais vulgar: os quadriláteros. Porém, todas as formas obedecerão aos mesmos axiomas. Quanto mais complexos os limites da superfície, maior será a complexidade de ressonâncias produzidas.

Para além das sonoridades *calma fria* e *calma quente*, cada lado apresenta “sub-sonoridades” próprias, consoante a sua posição. Estas posições são nas linhas horizontais: *cima* e *baixo*; e nas linhas verticais: *direita* e *esquerda*. O P.O., enquanto ente autônomo, está submetido às mesmas leis naturais que todos os outros seres, o que se percebe nas sonoridades particulares destas posições.

Cima: encontra-se na posição superior do plano original e é detentor da ressonância particular oriunda de características associadas à ascensão, tal como a *flexibilidade*, a *leveza* e a *liberdade*.

A *flexibilidade* nega a *densidade*, isto é, quanto mais próximos os pequenos elementos estiverem do limite superior do P.O., maior será a sensação de dispersão entre estes. Já a *leveza*, para além de reforçar as características da *flexibilidade*, de “esparsar” pequenos elementos, é responsável em promover perdas em seus pesos. Quanto maior for o afastamento entre estes, maior é a sua tendência à “elevação”. Por outro lado, rejeita as formas mais robustas e penaliza-as através do aumento da sua sonoridade *peso*, para que uma força descendente atue sobre ela. Por fim, a *liberdade* promove a impressão de “movimento”, deixando todas as tensões se expandirem. “*O constrangimento é reduzido ao mínimo*” (Kandinsky, 1926:115) sobre os elementos.

Baixo: A posição inferior do Plano Original age no sentido oposto, sendo que os seus atributos têm valores diametralmente opostos aos de *cima*. Quanto mais próximo do limite inferior, maiores serão os efeitos da *densidade*, *peso* e *limitação*.

A *densidade* provoca a impressão de aglutinação dos pequenos elementos que estiverem dispersos. Também faz com que todas as formas, inclusivamente as maiores e mais pesadas, pareçam mais fixas e melhor suportadas no plano. O *peso* atua na medida em que dificulta a “ascensão”. Qualquer movimento para cima parece penoso, enquanto que para baixo a queda é livre. Por fim, há a *limitação* dos “movimentos” e contração das tensões. O *constrangimento atinge o máximo* (Kandinsky, 1926:115).

Os lados *direito* e *esquerdo* possuem em si as sonoridades de *cima* e *baixo*, porém com menor intensidade. O lado *esquerdo* dispõe de maior afinidade com *cima* e o lado *direito* com *baixo*. Deste modo, mesmo que possua todos os atributos [*flexibilidade*, *leveza* e *liberdade*] e [*densidade*, *peso* e *limitação*] o lado *esquerdo* tem maior afinidade aos três primeiros, enquanto o *direito* aos outros três.

Os lados evocam algumas sensações próprias que são resultantes das diversas tensões.

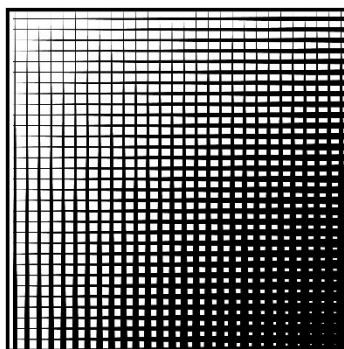
“Essas sensações têm um lado “literário”[...] e resultam de possibilidades limitadas do homem, que apesar de todas as variantes do movimento apenas se pode mover em duas dimensões”. (Kandinsky, 1926:118)

Para os elementos do lado esquerdo do P.O. temos atributos como: afastado, longínquo, rápido, aventureiro, intenso; ou seja, características ligadas à liberdade e ao movimento que são característicos de *cima*. As sensações do lado direito relacionam-se ao peso e a limitação oriundos de *baixo*, nomeadamente cansaço, repouso, lentidão e paralisia.

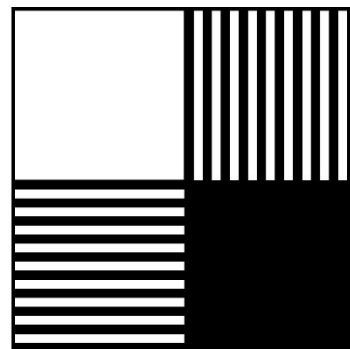
Diferentemente do que ocorre com a parte superior e inferior, que possuem atributos constantes [Figura 25], os efeitos laterais ganham ou perdem força dependendo da posição no eixo vertical [Figura 26]. Esta questão divide esquematicamente o P.O. em quatro parcelas, onde o superior-esquerdo é o mais leve e o inferior-direito o mais pesado, e os dois restantes permanecem com pesos intermediários [Figura 27].



Fig 25. Cima e Baixo



*Fig 26. Esquerda e
Direita Tensões*



*Fig 27. Esquema das tensões
do P.O em quadrantes*

O centro do P.O., para além de trespassado pelos eixos ortogonais, que originam os quadrantes mencionados, e também cortado por duas diagonais. A diagonal ascendente, da esquerda para a direita, representa a harmonia e corresponde à tensão lírica, enquanto que a diagonal descendente, da esquerda para a direita, representa a discordância e corresponde à tensão dramática.

A posição central do P.O. apresenta tensões nulas, mas que tendem a aumentar conforme se aproximam das margens. Assim, ao afastar-se do ponto central as tensões sobre os elementos inseridos no plano começam a atuar segundo tensões que quanto mais próximas do centro, mais líricas; quanto mais próximas das linhas perimetrais, mais dramáticas. “(...) *uma forma, ao aproximar-se dos limites, sofre uma influência específica o que tem uma importância decisiva para uma composição*” (Kandinsky, 1926:119).

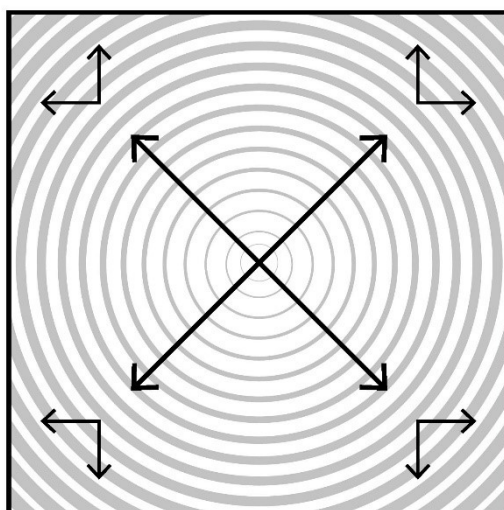


Fig 28. Aumento das tensões a partir do centro

Como referido anteriormente, o P.O. é um ente autônomo e isolado. Está condição, de ser um universo alheio à sua exterioridade, torna notória a gravidade nos seus limites, onde a tensão dramática que atua sobre uma forma atinge o seu auge nas extremidades, atraindo-a em direção ao limite do P.O. [Figura 29]. Contudo, se a forma atraída entrar em contato com a linha delimitadora, imediatamente a tensão de atração que atuava sobre a forma cessa, enquanto que a força de atração exercida pela linha oposta aumenta drasticamente [Figura 30], como que tentando desvincular a forma agora “aprisionada” na limite contrário.

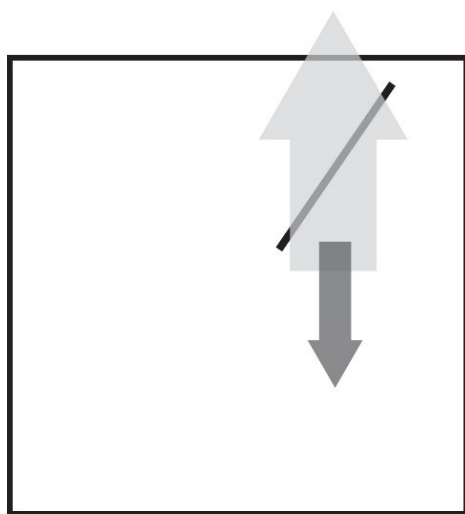


Fig 29. Duas tensões atuando sobre a forma, prevalecendo a mais próxima do limite

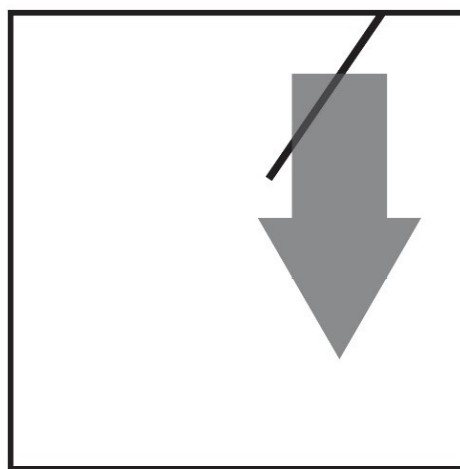


Fig 30. A tensão do limite desaparece enquanto a tensão oposta intensifica-se

Estes fenômenos internos, tal como apresentados, ocorrem no plano original da forma quadrada. Nas formas retangulares, a diagonal que formava um ângulo de 45° com as linhas horizontais, altera-se consoante a verticalidade ou horizontalidade e passa a ser um indicador de tensões. Qualquer desvio da diagonal alterará a dinâmica das tensões internas de uma só vez, interferindo inclusivamente na coloração, o que é decisivo para a composição, sobretudo a abstrata. “Assim, uma má escolha do formato, uma ordem bem estabelecida pode transformar-se numa desordem detestável” (Kandinsky, 1926:122).

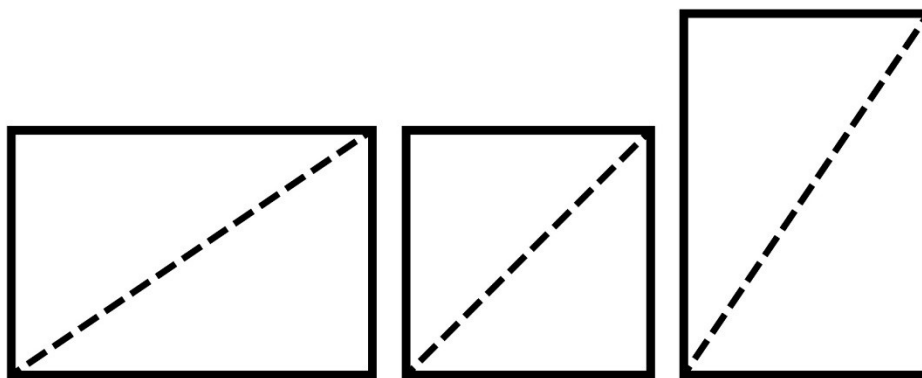


Fig 31. Diferentes ângulos dos eixos diagonais

A partir dessas conjunturas, é patente que a neutralidade do P.O. não é absolutamente pura, sendo que este oferece duas possibilidades típicas de recepção dos elementos.

A primeira das possibilidades surge por meio da união material, na qual o artista se apropriar das características intrínsecas ao P.O. para atingir efeitos dramáticos e compensatórios. A dramatização opera por meio da amplificação de ressonâncias reforçadas, isto dá-se ao posicionar formas onde as suas sonoridades sejam favorecidas e majoradas. Por outro lado, a compensação tem como objetivo neutralizar determinadas sonoridades indesejadas. As formas, ao serem posicionadas em zonas adversas à sua sonoridade, recebem uma compensação opositora que enfraquece ou anula a sua ressonância.

A segunda recepção apresenta uma fraca relação entre os elementos e o plano. Neste caso, o P.O. torna-se somente um espaço sem limites precisos, onde as formas pairam e as ressonâncias desaparecem.

Mesmo que apresente alguma complexidade, o “ente” plano original só ganha vida e manifesta a sua potência quando fecundado pelo artista ao qual se coneta durante o processo. Caso não receba forma alguma, seguirá silencioso, incolor e nulo.

“Apesar das contradições, à primeira vista inultrapassáveis, o homem dos nossos dias já não se contenta com as aparências. A sua visão ganha em acuidade, a sua percepção agudiza-se e aumenta o seu desejo de perceber o interior das coisas através do seu aspecto. Eis porque é impossível sentir a pulsação interior de um ser tão silencioso e apagado como o plano original”. (Kandinsky, 1926:129)

2.2.6

Plano original e o Uno-primordial

O Plano Original, como apresentado por Kandinsky, difere dos demais *elementos de base* (Kandinsky, 1926:30) pela sua postura passivo-reativa. Esta natureza do plano torna-o na condição elementar menos complexa. Porém, o aumento da sua complexidade dar-se-á em decorrência da diversidade de formas impostas a si.

Dentro da aproximação trágica proposta, o Plano Original faz-se comparável a nada menos que o próprio Uno-primordial. A associação entre estas duas entidades, inicialmente paradoxal, deriva da *transvaloração dos valores*²² nietzschiana.

O mesmo *espelho transfigurador* que os gregos colocaram diante de si para transformar a antiga *teogonia do pavor* na *teogonia da alegria olímpica*, e converteram assim a premissa de Sileno de que a existência é o *maior castigo* em a *maior satisfação*²³.

A improvável conexão entre as duas partes assenta sobre a questão da potência. O Uno-primordial, como dito anteriormente é a substância vital e indiferenciada que repousa sob toda a existência. Todavia, a sua indeterminação não significa a absoluta ausência de qualquer determinação, este é o núcleo informe que contém, em potência, todas as incontáveis formas de vida.

A potência latente que contém todas as formas, é semelhante à potência do Plano Original, que no interior do seu microcosmo autônomo permite toda a criatividade e infinidade das possibilidades formais. Assim sendo, o P.O. passará daquele ente que recebe e aceita todas as formas passivamente para aquele que se apresenta como o provedor, detentor de todas os possíveis e infinitos modelos.

Deste modo, tal como o *Apeiron*, a vida seguirá insurgida enquanto permanecer inserida no fluxo primordial indiscriminado, dado que a existência se faz possível e patente através dos indivíduos, que só se constituirão caso se diferenciarem e se distanciarem do Uno.

²² A *Transvaloração dos Valores* pode ser interpretada como um modo operatório perante uma reinterpretação de valores estabelecidos, através da inversão destas convicções e emergindo aquilo que repousa longe do olhar comum.

²³ Os termos em itálico são excertos de Nietzsche, 1872:47

O desenho, assim como a vida, só existe se expresso na superfície. O gesto, o traço, o ato, o recorte, o enquadramento, a palavra e a estrutura narrativa incorporados na obra enquanto dispositivos artísticos são algumas das ferramentas no processo de transformação do material da vida em arte.

As formas são “ceifadas” do P.O. pelo artista, que atua como agente apolíneo ou dionisíaco, por meio da *Unidade e Multiplicidade; Indeterminação e Particularização; Enrijamento e Fluidificação*, que cumpre o seu desígnio de aliviar a incessante *Vontade* do Uno-primordial expressando-se através de formas. *O Uno-primordial, enquanto o eterno padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa” (Nietzsche:1872:39)²⁴.*

Neste contexto, enquanto Kandinsky fala de um artista que *fecunda* (1926:114) o P.O. virginal, aqui invertem-se os papéis, na medida em que o plano é quem invoca o artista, incita-o a ocupar a “tela-branca” e, de certo modo, orchestra seus movimentos iniciais, tal como o Uno-primordial suscita a determinação plasmadora apolínea. Após a materialização do ponto, *primeiro encontro do utensílio com a superfície* (Kandinsky,1926:38), a dança de construções e destruições é um misto das vontades do artista com as próprias necessidades do plano original que as insinua através de suas tensões internas.

O artista quando confrontado pelo P.O. tem, do mesmo modo que o homem diante da vida, duas opções: de negação ou de afirmação. No caso da afirmação, integra-se e ouve as ressonâncias emanadas daquela superfície, sendo a obra, portanto, fruto da simbiose entre estes entes. Enquanto que ao negar aquela materialidade, irá impor-lhe uma aparência que encubra e sufoque as suas sonoridades interiores. Aqui não é possível visualizar o P.O. como um ser não vivente. A sua superfície quando intocada não está morta ou vazia, pois é uma imensidão de Vontades latentes negadas.

²⁴ Excerto da tradução de J. Guinsburg 1992

2.3

A forma abstrata e a música

Nesta síntese da obra *Ponto, Linha, Plano* de Kandinsky, fica evidente a intenção do autor em aproximar a música ao desenho. Para tal, abordou a materialidade de cada um dos elementos fundamentais das artes visuais, mas sempre juntamente com as suas contrapartes sonoras [sonoridades e ressonâncias]. Através das tensões interiores e exteriores construiu um vocabulário que viabiliza a conversão e comunhão entre os campos das artes performativas e plásticas.

A música expressa-se através do som e do tempo, proporcionando ao sujeito a liberdade de imaginação, interpretação e resposta emocional apoiando-se no abstrato, ao invés do descritivo. Estas qualidades não se encontravam nas artes plásticas, uma vez que ainda se baseavam na representação do mundo visível. Ao defender que as artes visuais são capazes dos mesmos feitos das artes performativas, Kandinsky afirmou “*Eu não pretendo pintar música*” (Kandinsky, 1931:400), aquilo que almejava da mais imaterial das artes era a sua capacidade de provocar afetos. Porém, fá-lo-ia pela estética, através das formas abstratas, iria além ao declarar que por vezes a expressão visual poderia inclusivamente ter maior potência e tocar mais alto do que a própria música.

“Continuo a acreditar que as cores, e agora também as formas e as linhas, poderiam evocar sons. Acontece que algumas vezes o silêncio fala mais alto que o ruído, e a mudez adquire uma eloquência sibilina”. (Kandinsky, 1931:769)

Os estudos de Kandinsky vão de encontro a este paradigma, defendendo uma arte plástica abstrata que extrapolasse a abstração de formas já existentes, ou seja, a abstração não poderia limitar-se à desconstrução formal dos objetos representáveis. Propôs então que as formas não deveriam representar outra coisa senão a si mesmas.

“Desde sempre que a forma como desenho teve a intenção representar os contornos de um objecto material, concreto, físico, real. Mas se a forma for abstracta é porque não representa nenhum objecto real. Ser [...] abstracto não significa, para mim, transformar em abstracções eventuais correspondências entre objectos naturais; consiste, antes, em separar, independentemente dessas eventuais correspondências, as relações puramente pictóricas. A pureza é do domínio do abstracto”. (Kandinsky apud Mantero, 2002:230-231)

Assim, assume o abandono da forma enquanto representação de mote extrínseco, o meio para revelar a essência que subjaz por detrás das aparências, simultaneamente

afirmando que o potencial máximo do desenho é revelado quando a forma coincide com a essência e nada para além disso. “... *A forma, mesmo quando abstracta e geométrica, possui o seu próprio som interior; ela é um ser espiritual, dotado de qualidades idênticas a essa forma*”. (Kandinsky,1911:64-65)

Kandinsky deixa evidente que, sendo imprescindível a presença da forma, esta deveria descartar-se de qualquer protagonismo, não interferindo de modo algum na expressão da *necessidade interior*, ou da fruição estética.

“O desenho era assim uma operação equilibrada de coordenadas plásticas cujo único objetivo era desaparecer, transcender enquanto forma e volatilizar-se concetto (...) uma existência opaca, matérica, espessa, passava a anunciar ou enunciar um conteúdo espiritual. O desenho era assim uma elaboração formal que deveria ter a máxima qualidade, porém manter-se implícito”. (Diaz, 2016)

A prerrogativa de que conteúdo depende da forma, ressaltada por Kandinsky, encontra paralelo na dinâmica espiritual trágica, na qual o espírito dionisíaco também mantém uma relação dual com o apolíneo. Deseja rejeitá-lo, pois não tolera ser subjugado por seus limites e sensatez, enquanto que depende deste para se materializar e fazer existir. Esta frustração dionisíaca é alegoricamente abordada por Nietzsche, no excerto:

“Com efeito, quanto mais observo que na natureza os instintos estéticos são onnipotentes e que é irresistível a força que os obriga a objectivarem-se na aparência, tanto mais me sinto inclinado a admitir a hipótese de que o Uno primordial e verdadeiro existente, eternamente sofrendo as suas íntimas contradições, necessita para sua perpétua libertação, tanto da visão encantadora, como da aparência jubilosa; e admito também que completamente integrados nesta aparência de que somos dependentes, devemos concebê-la como absoluta Inexistência, quer dizer, como perpétuo devir no tempo, no espaço e na causalidade, ou, por outras palavras, como realidade empírica.” (Nietzsche,1872:50)

Assim, a forma abstrata torna-se ferramenta para que o conteúdo, oriundo da *necessidade interior* do artista, se materialize e possa tocar estes potentes “sons silenciosos”:

“O aspecto exterior da forma, o seu invólucro objectivo, enriquece-se quando desvenda o seu conteúdo interno de um modo mais expressivo. O contorno, o traço delimitador, funciona como um intermediário da subjectividade e objectividade da forma.”
(Kandinsky apud Mantero,2002:230)

Determinado a comprovar, as suas teorias, dedicou a sua obra plástica a estabelecer conexões com a música. Para tal, dividiu-a em três grupos: *Impressões*, *Improvisações* e *Composições*.

A linguagem musical intencionalmente utilizada por Kandinsky partiu de obras que inicialmente preservavam alguma referência a motivos naturalistas, para aquelas que pretendiam refletir uma emoção espontânea, tornando-se cada vez mais completas e com articulações mais complexas. As Composições ocupam uma posição singular na sua obra. Representam as suas tentativas em alcançar uma condição pura, um idioma que falaria diretamente com o espírito do observador, incitando-o a responder-lhe sem ser perturbado pela qualidade narrativa, ou seja, independente da representação, como bem ilustra a seguinte fragmento:

“... Luta de sons, equilíbrio perdido, ‘princípios’ alterados, rufos de tambor inesperados, grandes questões, aspirações sem objectivo visível, impulsos aparentemente incoerentes, correntes e laços quebrados que se entrelaçam, contrastes e contradições... eis como se apresenta a nossa Harmonia. A composição que se apoia nesta harmonia é uma justaposição de formas coloridas e desenhadas, que enquanto tal, mantém uma existência independente, procedendo da Necessidade Interior e constituindo, na comunidade resultante, um todo denominado quadro”. (Kandinsky, 1911:93)

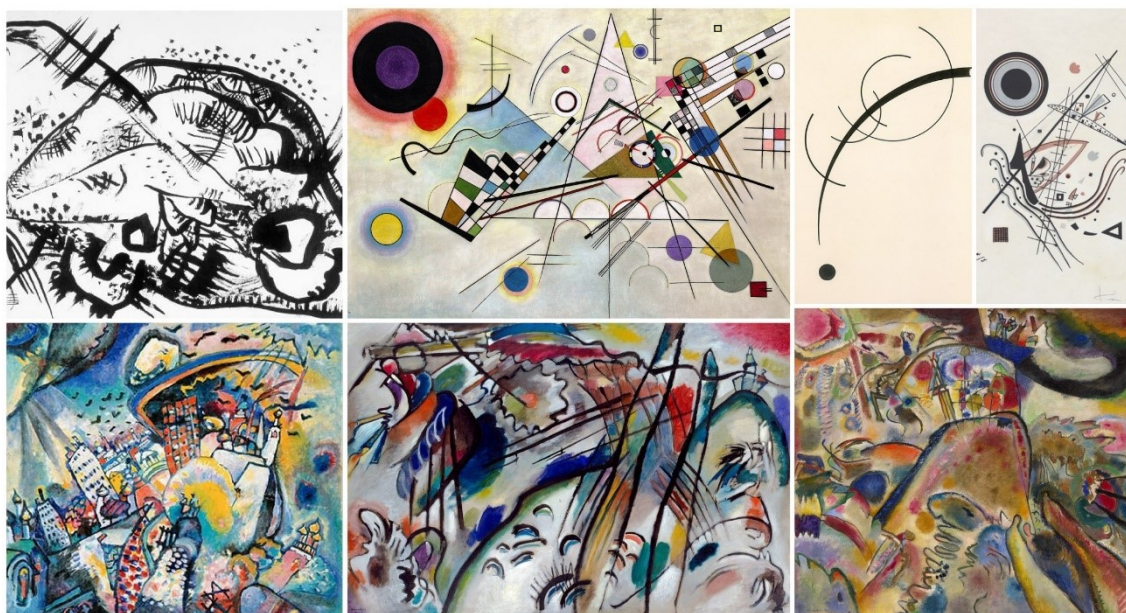


Fig 32. Obras de Wassily Kandinsky

Mesmo na completa não figuração nada era por acaso. A criação de suas telas era minuciosamente projetada através de vários desenhos, aguarelas e esboços a óleo

preparatórios. O artista revela o cuidado na preparação das suas obras, na medida em que nada é fruto do acaso, tal como uma sinfonia, que por mais arrebatadora que seja ao espírito, executa-se a partir da partitura. Sua declaração de que através da cor e da linha, poder-se-ia eliminar a representação e escapar-se à abstração é perceptível [Fig. 32 e 33].



Fig 33. Kandinsky, *Estudos para Composição II*

Faz-se possível acompanhar este processo da figuração vir a ser subtraída paulatinamente, sendo que manifestou em seus desenhos as linhas construtivas a desvanecer, o que resulta em obras cada vez mais libertas de qualquer fixação no plano. “O desejo de escapar ao elemento material e à limitação consequente das exigências da composição, devia conduzir à renúncia (da utilização) de uma única superfície (Kandinsky, 1911:95).

Os limites da forma abstrata

“O intuito do movimento abstracionista (1911) liderado por Kandinsky era mesmo uma reação à racionalização técnica, cujos pressupostos deveriam ser substituídos por uma expressão individual, quase instintual do artista, sem a mediação da realidade exterior. Era praticamente meditação espiritual, e justamente por isso não se preocupava com a técnica objetivamente, senão com a sensibilidade do artista em absorver a matemática composicional (que na linguagem musical do movimento assumiu os termos “ritmo”, “compasso”, “composição”...). ” (Diaz,2016)

Ainda que reconhecesse o valor do figurativismo, Kandinsky persistia no protagonismo da abstração e na sua supremacia da expressão visual, para deste modo torná-la arauto e algoz da corrente “ditadura da forma” [figurativa].

É possível compreender que o discurso de Kandinsky foi o mais oportuno para a mudança de paradigma desejada naquele *zeitgeist*²⁵. Uma vez que o *status quo* zelava pela bela aparência e primor técnico, defender a forma abstrata e relegar a expressão visual à subjugação do conteúdo interior, além de inovador, era revolucionário. Com isto, prescreveu os alicerces para incontáveis possibilidades até então inexploradas pelos artistas, enfim, libertos das “amarras formalistas”.

A consolidação de uma arte concetual abstrata, trouxe consigo uma obsessão semelhante àquela do momento anterior, porém antagónica. Ao invés da idealização das formas, agora o conteúdo, o conceito e a subjetividade interior passaram a receber um olhar romanceado.

O entusiasmo por explorar o campo da imaterialidade e dar vazão à subjetividade foi responsável pela origem dos principais movimentos artísticos na primeira metade do século XX. Estes, ditaram novos rumos, ao passo que minaram outros tantos outrora estabelecidos, em especial relacionados com o desenvolvimento e zelo dos saberes fundamentais do desenho, nomeadamente a observação, as técnicas e o domínio profundo da linguagem. *“Com a crítica pós-impressionista e especialmente a pós-moderna, os*

²⁵ Termo alemão cuja tradução significa espírito da época, espírito do tempo ou sinal dos tempos. O *Zeitgeist* significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa determinada época, ou as características genéricas de um período específico do tempo

critérios valorativos, todos sabem, foram enterrados em nome da liberdade artística” (Diaz,2016).

Na metade daquele século, já eram evidentes as consequências destas mudanças. O novo estado da arte, fruto de algumas décadas de produção artística abstrata, foi objeto de atenção e análise por Theodor Adorno. Através dos posicionamentos e conclusões do autor, são expostas algumas fragilidades do pensamento abstracionista como um todo.

Adorno não acreditava que a intensa supressão da aparência [forma] era uma boa alternativa e expõe a sua descrença na possível “utopia do novo” através do puro conceito [conteúdo].

“A arte, tal como a teoria, não está em condições de realizar a utopia; nem sequer negativamente. O Novo enquanto criptograma é a imagem da decadência; só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia. Nessa imagem reúnem-se todos os estigmas do repelente e do repugnante na arte moderna. Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado, consciência autêntica de uma época, em que a possibilidade real da utopia - o facto de a terra, segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso - se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total”. (Adorno,1970:46)

Segundo o autor, a *recusa da aparência de reconciliação*, consiste em utilizar o conteúdo enquanto criptograma de si mesmo, ou seja, a tentativa de externar a subjetividade particular através de formas abstratas, caminho que a arte moderna[nova] acreditou levar ao “paraíso”, mas tendia na realidade à “catástrofe total”. Sua descrença no sucesso desta articulação deve-se ao que Nietzsche enfatizou quase um século antes: o prazer oriundo da faculdade estética do ser humano reside na sua capacidade de fruir as formas através da **aparência**, afirmando que *Tudo o que hoje pode chamar-se informal só se torna verdadeiramente estético ao articular-se em forma*” (Adorno,1970:287)

O problema de natureza semiótica, surge no momento em que um **signo** é “algo” usado, referido ou tomado no lugar de outra coisa [significado], enquanto que o **símbolo** designa um tipo de *signo* em que o significante [realidade concreta] representa “algo abstrato”, seja por força de convenção, semelhança ou contiguidade semântica. Neste contexto, a construção e desenvolvimento do signo em símbolo decorre do seu sucessivo uso. A pretensão equivocada de Kandinsky, ou da expressão abstrata em si, foi crer na

infalibilidade de sucesso ao transmutar o signo [forma abstrata] em símbolo do conteúdo [necessidade interior] instantaneamente.

“Nenhum artista aborda alguma vez a sua obra unicamente com os seus olhos, os seus ouvidos, o sentido verbal dela. A realização do específico pressupõe sempre qualidades que são adquiridas para lá dos limites da especificação; apenas os diletantes confundem a tabula rasa com a originalidade”. (Adorno,1970:56)

Segundo Adorno, devido à perda de qualidade estética, verificou-se uma desarticulação do signo [forma], dado que este se tornou demasiado abstrato. Neste sentido, concluiu que este signo abstrato [forma abstrata] se tornou ineficiente em revelar o seu significado [conteúdo]. Deste modo, expõe o *calcanhar de Aquiles* da obra abstrata ou concetual: fazer-se ininteligível, tornando-se uma mera e ***pura interioridade do sujeito***.

“O desenho abstrato corre sempre o risco de aprisionar-se no vazio da incomunicabilidade. Conteúdos são imagens; imagens só são imagens porque são “assimiláveis”, criam diálogos entre emissor e receptor. Para que um acompanhe o outro, é preciso conhecer um vocabulário de símbolos; ou seja, preciso antes conhecer o objeto de um desenho figurativo; assim, quando o vir, saberei julgar a partir da semelhança ou dessemelhança, se é uma imagem boa ou ruim, justa ou injusta. Ainda que se trate de frisos, gregas, arabescos orientais, tribais maori – elementos abstratos, por exemplo – minha capacidade de fruí-los é maior se eu compreendo o significado cultural desses grafismos. Se não compreendo, ainda assim haverá comunicação de ordem estética, porém nenhum conteúdo concetual ou espiritual será intercambiado.” (Diaz,2016)

Um problema semelhante foi abordado por Nietzsche para exemplificar a dificuldade dos contemporâneos em compreender o *conteúdo* da tragédia através da *forma* escrita.

“No que concerne a tragédia grega, que na realidade conhecemos unicamente na forma de drama falado, observei já que esta desarmonia entre o mito e o verbo poderia despistar-nos facilmente até ao ponto de diminuir no nosso espírito a significação e a importância da tragédia, e a atribuir-lhe assim um alcance muito mais superficial do que aquele que deve ter tido”. (Nietzsche,1872:124) [...] Fenómeno semelhante pode ser observado também em Shakespeare, cujo Hamlet, por exemplo, numa acepção análoga, fala muito mais superficialmente do que age, de maneira que não é das palavras, mas da contemplação aprofundada de todo conjunto, que se deduz a filosofia de Hamlet”. (Nietzsche,1872:124)

A redução de um conteúdo a uma forma que não a comporte suscita a problemática da arte contemporânea, onde se produzem obras formalmente mudas ou ocas, mas que tentam sustentá-las ou até preencher esse déficit através da força do conceito, na forma do discurso. *“A linguagem dos heróis é, a certos respeito, mais superficial do que os seus atos; o mito não encontra, de maneira nenhuma, adequada objetivação no discurso”* (Nietzsche, 1872:124).

E mesmo com todas as suas ressalvas em relação as artes plásticas, Nietzsche teria já percebido a premissa de que o sucesso da *forma* passa por tornar inteligível o seu *conteúdo* à generalidade. Deixa, portanto, evidente ao traçar este paralelo entre a música e formas tangíveis:

“Mas a sua generalidade [da música] não é de forma nenhuma esta generalidade vazia da abstracção; é a de outra espécie e inseparável de uma precisão evidente e inteligível a todos. Nisso se assemelha ela às figuras geométricas e aos números, que na qualidade de formas gerais de todos os objetos possíveis da experiência e aplicáveis a todos a priori, tem um sentido preciso, não abstrato, mas inteligível à percepção e corrente.” (Nietzsche, 1872:119)

2.5

Reconciliação da forma

Ainda que critique a arte abstrata, Adorno não defendia o regresso de movimentos passados, muito pelo contrário, deixa claro o seu despreço pela alienação esteticista e formalista, nas quais as reproduções romantizadas da realidade não passariam de uma aparência “vazia”: *O erro do esteticismo foi estético: confundiu o seu próprio conceito de arte com as suas realizações* “. (Adorno, 1970:49). Não obstante, propõe que a aparência encontraria a sua redenção no conteúdo [conceito]:

“A barbárie é o literal. Totalmente objectivada, a obra de arte, por força da sua pura legalidade, torna-se simples factum e supprime-se assim como arte. A alternativa, que se abre na crise, é a seguinte: ou sair da arte, ou transformar o seu conceito.” (Adorno, 1970:77)

Ambos os contrapontos de Adorno reforçam a visão de Nietzsche de que nenhuma das duas vias “puras” é desejável. Os extremos, tanto da forma objetiva quanto da subjetiva, são a destruição destas enquanto arte. Entretanto, esta pureza nunca é de fato atingida, não é possível à expressão visual eximir-se de conteúdo, tampouco escapar-se

completamente da forma. Como efeito da recusa à estética clássica, os movimentos abstracionistas carregavam um certo vício desde a sua origem: esqueciam frequentemente que o desenho é sempre síntese formal. Os elementos puros da linguagem para Kandinsky [pontos, linhas e planos] são, essencialmente, representações gráficas de pontos, linhas e planos, ou seja, mesmo o desenho figurativo é na realidade sempre uma abstração.

Ao analisar-se novamente a citação de Adorno “*A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico*”; percebe-se que a tese supracitada não é propriamente “nova”, uma vez que regressa à teoria hegeliana de que o conteúdo espiritual [a ideia e o sentimento], desce e exprime-se na forma, na figura desenhada, na tela e nas tintas usadas.

Afirma-se que independentemente da habilidade ou método utilizado, a figuração não é pura imitação da natureza. É necessário negar determinações ou características desta, como por exemplo ao desenhar uma mão o artista faz concessões naquilo que vai retratar, além da conveniência pela impossibilidade em representar todos os detalhes, nomeadamente em veias, pêlos, ranhuras, poros e células vivas de um modelo empírico considerado como base. Será, sempre apenas uma aparência deste modelo, como sintetiza a célebre frase de Georgia O’Keeffe (1887-1986) “*Nada é menos real do que o realismo. Detalhes são confusos. É somente pela seleção, por eliminação, pela ênfase, que nós temos o significado real das coisas*”²⁶.

As experiências pregressas relativas à aparência, resultantes tanto da supressão do conteúdo quando da forma, revelam este fundo comum entre figuração e abstração, que permite serem vistos não mais como coisas separadas que desempenham a mesma função, ainda que como duas qualidades da unicidade *Forma*.

Logo, para a forma, o mais proveitoso é retomar a sua condição fundamental, de articulador simbólico do conteúdo. “*A absoluta claridade do quadro não nos satisfazia; porque este parecia que ocultava tanto quanto desocultava; enquanto, pela sua revelação simbólica, parecia provocar a rasgar o véu; a desmascarar o além misterioso*” (Nietzsche, 1872:167).

²⁶ Tradução livre minha para “*Nothing is less real than realism. Details are confusing. It is only by selection, by elimination, by emphasis, that we get at the real meaning of things*” (Georgia O’Keeffe Museum, Santa Fé, New Mexico)

Segundo a estética nietzschiana o mérito de Kandinsky, mais do que estruturar as bases teóricas para abstração, foi a sua contribuição à supressão da fronteira entre artes plásticas e performativas. Esta condição permitiu aos espíritos apolíneo e dionisíaco transitarem livremente e manifestarem-se de maneira irrestrita e plena pelo escopo do desenho.

A presença deste fundo comum permite a existência de desenhos abstratos apolíneos e desenhos figurativos dionisíacos. Isto contraria a obviedade da associação direta e dicotômica de Apolo à figuração e de Dioniso à abstração, ou como Nietzsche sugere²⁷, da *arte com formas* apolínea e *arte sem formas* dionisíaca. Ainda que absolutamente pertinente no século XIX, foi ultrapassada. É importante salientar que esta transitoriedade de domínios não invalida nenhuma das afirmações constantes em *Origem da tragédia*, pelo contrário, potencializa as possibilidades na consumação de uma arte trágica.

Por tudo isto e devido à multiplicidade auferida é que a expressão visual atingiu um patamar de autonomia que permitiu-a descolar-se da obrigatoriedade de outras faculdades artísticas, como a música, para exprimir as suas vontades.

O endossamento desta afirmativa visa reconciliar a forma [figurativa e abstrata] enquanto signo do conteúdo.

“A inexistência, o silêncio, o nada, são inconcebíveis para a vontade individual. É por isso que no outro extremo, o excesso e a energia transbordante, expressas através do êxtase e da excitabilidade máxima da sexualidade, o elemento orgiástico dionisíaco, necessitam da sublimação e da libertação através da aparência” (Adorno, 1970 100)

²⁷ Nietzsche, 1872:35

III. Conteúdo

“O problema em falar do “conteúdo” de alguma obra é presumir que o nosso contato com ela medeia um significado mensurável; esse pacote conteudístico enviado pelo autor que deve ser assimilado por nós através dessa “forma” – que é avaliada por sua eficácia na transmissão. O engano se torna insuportável quando evidenciamos que o [desenhista] não transpõe a realidade (não a representa), mas a recria – [o desenho] também é uma descrição e interpretação, mas em outra forma. E isso não se refere a uma questão de verossimilhança: uma fotografia também não representa a realidade; também a recria, no mínimo, através do recorte feito pelo enquadramento”. (Souza,2015)

Ao fazer uso dos autores Wölfflin e Kandinsky como ferramenta conceitual, foi demonstrado como questões relativas à forma, tanto figurativa como abstrata, se justificam através da estética nietzschiana. Para as questões relativas ao conteúdo, a obra *Estruturas antropológicas do imaginário* de Gilbert Durand, estabelece essa aproximação teórica, na medida em que as três categorias com a qual o autor trabalha [os regimes diurno, noturno e transcendental ou crepuscular] coincidem fortemente em muitos aspetos com os espíritos apolíneo, dionisíaco e o trágico.

3.1

O imaginário

“O Imaginário [é] [...] O conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens - aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O Imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra.” (Durand,1960:18)

O autor considera que todo o pensamento humano é representação, ou seja, passa por articulações simbólicas, indicando assim uma continuidade [no homem] entre o imaginário e o simbólico. Assim, o imaginário atua como conector indispensável pelo qual se constitui toda a representação humana. Portanto, pode ser visto como uma espécie de “capital humano” do pensamento, pois abrange a totalidade de produções da imaginação humana, como se todas as realizações escritas, visuais e imagéticas implementadas pela humanidade desde o seu princípio formassem um grande museu.

Esta definição de reservatório visual e imagético, pode confundir-se com o conceito de cultura. No entanto a cultura é bastante mais ampla, no sentido em que abrange elementos que não estão relacionados ao imaginário. Não obstante, tudo aquilo que o imaginário contempla está circunscrito no âmbito cultural.

Durand conceitualmente define que o imaginário é aquilo que advém do trajeto antropológico, da troca entre as pulsões do sujeito [subjetivas] e do meio físico/material [objetivas]. Por consequência, na dicotomia entre a natureza e a cultura, em que uma tenta se sobrepor à outra, a novidade do imaginário é compreender que o homem estabelece um círculo entre ambos.

“A pulsão individual tem sempre um "leito" social no qual corre facilmente ou, pelo contrário, contra os obstáculos do qual se rebela, de tal modo que "o sistema projetivo da libido não é uma pura criação do indivíduo, uma mitologia pessoal". É, de fato, nesse encontro que se formam esses "complexos de cultura", que vêm render os complexos psicanalíticos. Assim o trajeto antropológico pode indistintamente partir da cultura ou do natural psicológico, uma vez que o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis.” (Durand,1960:42)

O imaginário atribui sentido às coisas, sendo que em simultâneo promove a percepção de que este mesmo sentido não é oriundo dos objetos ou do mundo constituído, mas sim dos homens. A partir da sua relação com o mundo é que lhe são atribuídos significados. Nesta perspetiva a relação que se estabelece entre o real e o imaginário não poderá ser de oposição. O suposto antagonismo não se estabelecerá uma vez que é o imaginário que organiza a realidade. Consequentemente, por seu intermédio torna-se possível formular visões sobre o real, como aquelas que surgem como fantasia, ficção, sonho, ou inconcebíveis no mundo tangível, ou até mesmo aquelas que ocorrem no mundo concreto. Em suma, o imaginário é algo produzido a partir da interação do homem com o cosmos. É uma capacidade que lhe é intrínseca e que dá sentido às experiências que vivencia.

As estruturas antropológicas são fruto de um profundo estudo no qual Gilbert Durand se predispôs a estabelecer um modo de classificação de imagens. Para tal, teve de rastrear as origens das imagens, já que havia identificado uma recusa histórica das imagens enquanto conhecimento. Estes resquícios iconoclastas idealizavam o real, como se este estivesse sempre acima da imagem, ou seja, algo a ser alcançado mas que a

imagem nunca seria fiel e verdadeira e sim fonte de erros e distorções, portadora de um falso discurso.

Contrariamente ao exposto, “o autor retoma por sua conta a tese clássica do *Imaginário como modo primitivo do conhecimento científico*” (Durand,1960:16) e afirma que além das imagens serem portadoras de conhecimento, há uma anterioridade e predileção inata ao homo sapiens quanto no *uso das imagens* ao *uso da razão* na construção de conhecimento. Todavia, esta separação entre razão e imaginação seria equivocada, visto que a construção racional também estabeleceria uma imagem, isto é, algo que não é necessariamente concreto ou verdadeiro, deixando ambas no mesmo patamar.

“Mais vale dizer que no decurso dessa investigação nos pareceu que esses “erros e falsidades” imaginários eram muito mais correntes, muito mais universais no pensamento dos homens que as “verdades” frágeis e estreitamente localizadas no tempo e no mundo, essas “verdades” de laboratório, obras do recalçamento racionalista e iconoclasta da presente civilização. Poder-se-á assim pelo menos considerar esta arquetipologia geral como um catálogo cômodo das divagações da louca da casa, como um imaginário museu das imagens, quer dizer, dos sonhos e enganos dos homens. Cada um é livre de escolher o seu estilo de verdade.” (Durand,1960:427)

A abrangência do imaginário não é somente um conjunto de imagens, mas também o sentido que se dá a esse mesmo conjunto de imagens. Esse significado atribuído possui sempre uma dimensão sensível [dionisíaca] e uma dimensão racional [apolínea].

3.1.1

A origem das estruturas do imaginário

A imaginação é indissociável a matéria que nos cerca. Este princípio, explorado por Bachelard²⁸ acabou por eliminar a possibilidade do imaginário [e dos estudos do imaginário] se restringirem ao transcendental, essencialista e metafísico. Existe um pensamento patente que associa a imaginação apenas a coisas místicas e fantasiosas, imagens que estariam num plano imaterial. Porém, como dito anteriormente, o conceito

²⁸ Gaston Bachelard (1884 – 1962), concebeu o conceito de Imaginação Material, uma faculdade pela qual a mente cria e recria [a partir de formas sensíveis e concretas] imagens novas. Está imaginação é essencialmente criadora, simbolizante, inventiva de novas imagens ou sínteses originais de imagens. A imaginação material e dinâmica, em consonância com a vontade de criar, reporta diretamente à influência do pensamento de Friedrich Nietzsche.

de imaginário de Durand fala da troca incessante que existe entre o meio subjetivo, de pulsões subjetivas, e o meio físico e concreto. Deste modo, justifica-se que as bases das estruturas do imaginário tenham origem na reflexologia²⁹, ou seja, que sejam oriundas da matéria, de fatores físico-biológicos do ser humano.

A base reflexológica, aponta para 3 reflexos inatos: postura, sucção e ritmo. O reflexo postural é a procura pela ascensão, ou seja, ficar de pé. O reflexo sucção, reflete-se no ato de sugar o leite, que leva o alimento para o interior do corpo, ou ao respirar, que traz para dentro de si as essências do mundo. A reação rítmica, está presente na cadência cardíaca ou nas pulsões copulativas.

“Diremos que cada gesto implica ao mesmo tempo uma matéria e uma técnica, suscita um material imaginário e, senão um instrumento, pelo menos um utensílio. É assim que o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos freqüentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual.”
(Durand,1960:54)

As três questões inatas ao homem são parte do polo subjetivo, no sentido em que apresentam oposição ao objetivo, uma vez que não são fruto de uma escolha, de gosto, ou mesmo das idiossincrasias. Logo, a subjetividade advém das características primordiais ligadas a estas pulsões subjacentes, atuam de maneira estrutural [como gestos ou coordenadas] para toda a forma de pensar do homem. Assim sendo, o pensamento tem a sua gênese nas essências primordiais inerentes ao homem, e não oriundas do exterior, de modo metafísico e espiritual.

“Pode-se dizer que o símbolo não é do domínio da semiologia, mas daquele de uma semântica especial, o que quer dizer que possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detém um essencial e espontâneo poder de repercussão. A primeira consequência importante

²⁹ A Reflexologia de Leningrado defende que os fenômenos psíquicos têm a sua origem em reflexos, sobretudo em reflexos condicionados.

dessa definição do símbolo é a anterioridade tanto cronológica como ontológica do simbolismo sobre qualquer significância (signifiance) audiovisuais. ” (Durand,1960:31)

Estes fatores externos atuam em conjunto com as três pulsões, desenvolvendo as articulações simbólicas que geram os infinitos aspetos do pensamento. Durand trabalha esta junção como uma *unicidade* e não *unidade*, na qual os elementos tem as suas próprias substâncias e vozes. No entanto, a forma como interagem entre si e a forma como o homem percebe esta pluralidade cria a sua unidade. Desta união surge uma linha de raciocínio semelhante, que se repete promovendo a sua pregnância. Os dois polos, o biológico e o social, atuam conjuntamente e remetem à unicidade supracitada, que une os dois polos e revela como são continuamente recorrentes.

3.1.2

Os regimes do imaginário

Através do imaginário o homem tenta atribuir sentido às coisas que existem no mundo e, ao contrário do pensamento corrente no qual a imaginação é ilimitada, o que Durand declara é exatamente o oposto, que esta é, na verdade, bastante limitada. A confusão assente na escassez de categorias [apenas três] surge essencialmente pela forma plural com que a imaginação humana produz imagens. Porém, as raízes destas criações repetem-se sucessivamente, demonstrando que esta pluralidade não se reflete na profundidade. O produto desta dinâmica foi contemplado por Deleuze na obra *Diferença e Repetição*³⁰, onde conclui que o entendimento dos símbolos e do imaginário só se estabelece por recorrência.

Em seu estudo, Gilbert Durand identifica e mapeia esta redundância manifesta em toda a produção cultural, identificando que a procura do homem por significados se inicia na objetivação das três características inatas ao homem: postura, sucção e ritmo. Cada uma a traz consigo particularidades que são convertidas objetivamente em três regimes: Diurno, Noturno e Crepuscular.

O diurno é regido pela demanda ascensional, luminosa e separativa. O noturno, faz oposição ao primeiro, procura a queda, a descida, o acolhimento noturno, a junção e a reunião. Por fim, o crepuscular, irrompe da polarização dos dois primeiros, inserindo

³⁰ Gilles Deleuze (1925 – 1995), *Diferença e Repetição* (1960)

as forças anteriores na linha do tempo de modo que estas se equiparem. Consiste na estrutura que as organiza harmonicamente, “*tal nos parece ser a primeira estrutura sintética: uma estrutura de harmonização dos contrários*” (Durand,1960:346).

Tal como anteriormente foram apresentadas as características apolíneas e dionisiacas, apresenta-se seguidamente uma coleção semântica composta pelo agrupamento de termos e conceitos referentes a cada regime. Deste modo, pela concatenação destes termos presentes no corpo do texto, tem-se uma vista panorâmica sobre a essência destes polos do imaginário, do qual a sua “definição” resulta.

“Para que haja símbolo é preciso que exista uma dominante vital. Por isso, o que nos parece caracterizar uma estrutura é precisamente que ela não se pode formalizar totalmente e descolar do trajeto antropológico concreto que a fez crescer. Uma estrutura não é uma forma vazia, ela tem sempre o lastro, para além dos signos e das sintaxes, de um peso semântico inalienável”. (Durand,1960:359)

O regime diurno

O Regime Diurno é estruturado pela dominante **postural** na qual prevalecem as implicações manuais e visuais e peculiaridades adlerianas³¹ de agressividade.

Estas ultimas estão relacionadas com a dominância, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, rituais de elevação e da purificação. O puro, o ser, a presença e a ordem. O céu, ouro, dia, sol, clareza, grande, imenso, divino, duro, dourado e todo o dualismo cartesiano. Também o fogo, pela luz que comporta, o ar, leve, ascensional, resume translucidez, a luz, recetividade ao calor e ao frio. Representa a consciência masculina, a estrutura heroica e rejeita o feminino.

É o racional, o imóvel, o sólido e o rígido. O movente e o intuitivo escapam-lhe; pensa mais do que sente e apreende de maneira imediata. É frio, tal como o mundo abstrato; discerne e separa, e por isso os objetos, com os seus contornos nítidos, ocupam na sua visão do mundo um lugar privilegiado. Assim, chega à precisão da forma, enquanto

³¹ Termo oriundo de Alfred Adler (1870 - 1937) teórico da psicologia individual que considera o indivíduo como único e irrepetível. Também conhecida como psicologia das diferenças individuais, o uso desta expressão deve-se à sua abordagem mais individualista.

as cores, no regime diurno da imagem, se reduzem a algumas raras brancuras azuladas e douradas, preferindo a nítida dialética do claro-escuro.

Pode-se mesmo dizer que todo o sentido do Regime Diurno do imaginário é pensado "contra" as trevas. São pensamentos contra o "semantismo" das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos³², o tempo mortal. As qualidades negativas desse universo hostil ao repouso e à profundidade seriam o superficial, a secura, a nitidez, a pobreza, a vertigem, a iluminação e a fome.

É o Regime da Antítese, da dualidade, uma vez que é responsável por instaurar, por meio da rejeição ao noturno e da necessidade de individuação, a polarização e os antagonismos.

O regime noturno

O Regime Noturno, estruturado pela dominante **digestiva**, é território dos desejos e prazeres líquidos da noite, dos fluídos: saliva, sangue, sémen, suor, etilismo; dos atritos, sexualidade e confusão [fusão conjunta] de corpos. Responsável pela representação feminina, pela sociologia matriarcal e alimentadora, dos valores alimentares, digestivos e viscerais, pela música [especialmente a melodia], pelos gestos da descida e do acocoramento, concentrando-se nas imagens de mistérios e de intimidade. A procura obstinada do tesouro, do repouso, dos objetos continentes e de todos os alimentos terrestres. Habitat das fantasias, o símbolo da inesgotável multiplicidade de que a variedade das matrizes coloridas é o reflexo de toda a riqueza do prisma e das pedras preciosas vai se desenvolver.

Engloba ainda a noite, conectado à descida pela escada secreta, ao disfarce, à união amorosa, à cabeleira, às flores, à fonte, às trevas, à sombra, ao não ser, à ausência, à desordem, ao amor, ao segredo, ao sonho, ao liliputiano, ao profundo e ao misterioso. Só, triste, pálido, pesado, lento. Remete ao mundo noturno, à imagem invertida e ao espelho. Ao "centro", lugar dos cruzamentos e das sínteses.

As estruturas místicas do imaginário são símbolos do encaixe, da dupla negação, da viscosidade, de reconhecer um "lado bom" das coisas, da recusa em dividir e em

³² Na mitologia grega Cronos era o rei dos titãs e o grande deus do tempo, sobretudo quando visto em seu aspeto destrutivo, o tempo inexpugnável que rege os destinos e a tudo devora.

separar, de concentração, de submeter o pensamento ao implacável regime da antítese, de reviravolta de valores. Estas estruturas estão ligadas a dimensão concreta, ao colorido e ao íntimo das coisas, ao movimento vital dos seres. Revela-se no trajeto imaginário que desce à intimidade dos objetos e dos seres.

“Todavia, em nome da atitude que promulga os valores da intimidade, em nome da preocupação das ligações e das fusões infinitas que a atitude repetidora da consciência comporta em nome da sutileza dos processos de negação dupla que integra o momento negativo, o Regime Noturno da psique é muito menos polêmico que a preocupação diurna e solar da distinção”. (Durand,1960:268)

O regime crepuscular

É uma amalgama dos outros dois regimes, porém possui alguns gestos próprios que o favorecem no cumprimento de seu desígnio. É o regime do fantástico transcendental, transitório e cíclico.

A sua essência primordial é noturna, o que não causa desequilíbrio. Assim, é responsável pelo caráter agregador e reconciliador, ferramentas preciosas na instauração de um regime interessado em uma unicidade ambivalente.

“Portanto, na simbólica da repetição do tempo que o ano e a sua liturgia instituem, manifesta-se uma intenção de integração dos contrários, esboça-se uma síntese na qual a antítese noturna contribui para a harmonia dramática do todo. É esse caráter sintético que sensibiliza de algum modo as ambivalências”. (Durand,1960:284)

3.2

Do imaginário ao conteúdo

A forma tem como desígnio revelar o conteúdo, sendo por seu intermédio que ocorre conexão a partir do qual se criam sentidos, se formulam discursos e se molda a existência. Por outras palavras, o desenho [por ser forma] empresta sentido; dá voz. O desígnio do conteúdo é provocar afetos, viabilizando uma abertura para significações possíveis [que embora crie perguntas, não fornece respostas].

Deste modo, o imaginário enquanto conteúdo desempenhará as suas duas premissas básicas: criar e significar. A primeira será concretizada pelo artista ao construir imagens. Estas criações partem de si para o mundo material [forma], repletas de coordenadas objetivas e subjetivas que expressam do melhor modo o produto do seu imaginário [conteúdo]. A segunda atribuição do imaginário é acionada quando o observador é confrontado/afetado, por este produto imagético [forma], surgindo a demanda por significar, dar sentido àquela aparência [aspeto objetivo] e àqueles sentimentos [aspeto subjetivo] oriundos deste encontro. Rastreará as coordenadas articuladas simbolicamente pelo artista e, consoante o repertório e valores simbólicos do próprio observador, um sentido será atribuído.

“O artista e o contemplador, ambos, são confrontados com as aparências que não aparecem” (Schaefer,2012:18)

As múltiplas obras da criação humana são passíveis de redução a uma destas estruturas o imaginário. Contudo, a ocorrência de uma não significará a inexistência das outras. As três estruturas estão incessantemente presentes, coexistindo conjuntamente no tecido que organiza a realidade ou nos discursos presentes na realidade. Deste modo, estão constantemente organizando as imagens. Haverá assim um predomínio de uma sobre outra, o desafio é identificar esta preponderância, qual é a estrutura dominante em cada caso. Reforça-se a afirmativa sobre a limitação da imaginação, uma vez que este não consegue fugir dessas três estruturas. Porém, as roupagens e as aparências criadas sobre as mesmas, são infinitas.

“Assim, a alvorada de toda criação do espírito humano, teórica ou prática, é governada pela função fantástica [imaginário] Não só essa função fantástica nos aparece como universal na sua extensão através da espécie humana, mais ainda na sua compreensão: ela está na raiz de todos os processos da consciência, revela-se como a marca originária do Espírito.”
(Durand,1960:297)

3.3

Apolíneo Diurno x Dionisíaco Noturno

A conexão entre estes conceitos do imaginário é acentuadamente mais explícita e estreita que as ligações relativas à forma. Gilbert Durand incute bastante da filosofia trágica em suas teses e uma prova disso é como a dinâmica entre os regimes diurno e noturno são compatíveis com os espíritos apolíneos e dionisíaco.

Para efeito de pesquisa e compreensão do tema, a similaridade das essências destes termos é bastante oportuna, visto que o aprofundamento e compressão de algum destes elementos beneficiará no conhecimento sobre o seu par.

A única ressalva no âmbito do imaginário, que pode ter gerado algum estranhamento no leitor, é a associação que Durand estabelece entre “noturno e a materialidade” e “diurno e a abstração”. Esta aparente contradição, tem origem nos conceitos de imaginação formal e material de Gaston Bachelard.

“Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material” (Bachelard, 1942:1)

A imaginação formal é a formalização lógico-empírica das ciências naturais, valoriza os modelos teóricos e matemáticos, que remetem por sua vez à tradição aristotélica, cartesiana e positivista da ciência. Enquanto a imaginação material é essencialmente criadora, valoriza as experiências empírico-sensoriais do homem com o mundo material. Esta tem em conta como os cinco sentidos são afetados e a partir destas interações são instaurados os devaneios da matéria para gerar imagens.

Fica assim esclarecido que a imaginação formal, apesar da abstração, nada tem a ver com a subjetividade do sujeito, mas sim com a razão e com a objetivação teórica, ou seja, circunscrita na esfera apolínea. Do mesmo modo imaginação material está para o dionisíaco, pois preza a união, o contato de corpos, as impressões íntimas e particulares do sujeito.

Dito isto, para efeito da análise qualitativa do conteúdo, o de apolíneo será orientado pelo regime diurno, enquanto o de dionisíaco pelo regime noturno.

IV.O desenho pela ótica nietzschiana

Esclarecidas algumas relações entre os espíritos artísticos, a forma e o conteúdo; foram pronunciados requisitos suficientes para uma leitura da expressão gráfica a partir da estética nietzschiana, possuidora de alguma consistência.

Ao contemplar-se um desenho, este tem os seus atributos revelados consoante o modo como os olhos vagueiem por sua superfície. Os valores expostos na sua generalidade são identificáveis e categorizáveis. Contudo, há outros aspetos em determinados casos que são imprecisos e/ou ambíguos, fazendo com que ao se efetuar a análise exista algum espaço para especulação e subjetividade. Entretanto, no apreendimento generalista de características dessas conjunturas, estas apresentarão como resultados possíveis um desenho apolíneo, um desenho dionisiaco e um desenho trágico.

Ao longo da sustentação teórica ficou claro que os espíritos apolíneo e dionisiaco não se manifestam de modo “puro” e isolado, ou seja, desacompanhados. Todavia, para uma abordagem mais pragmática, ou puramente elucubrativa, questionou-se quais seriam as hipóteses para os extremos no desenho apolíneo e dionisiaco, ou seja, caso se encontrem o mais distante possível do seu oposto.

Uma hipótese para o derradeiro desenho apolíneo é o desenho arquitetónico. O desenho de arquitetura apresenta uma coleção abundante de atributos alusivos ao deus solar. É regido pela perfeição, medida, controle, precisão, clareza, separação, contraste, frieza, imobilidade, objetividade, recorte, conservação dos limites, contornos, rigidez, racionalidade, lógica, intelectualidade e prazer da compreensão imediata das formas. Usa planos geométricos, linhas delicadas, contínuas e homogêneas, linhas retas, ângulos retos, curvas controladas.



Fig 34. Desenho Arquitetónico

Há uma transposição do imaginário material para formal. O espaço material é imaginado e logo a sua concretização será condicionada à aparência, operada por ferramentas de controle e medida, como réguas de escalas, esquadros, compasso, entre outros. Além da normatização de representação gráfica, manifesta-se, portanto, como um código para uma linguagem, estabelecida entre o emissor e o recetor. Neste, o entendimento envolve um certo nível de conhecimento de ambos, reforçando sua integridade, sua imobilidade e o seu sentido único. Além da evidente miríade de valores estéticos próprios associados ao deus da aparência, fica evidente que outros tantos são oriundos da sua natureza funcional-utilitária do desenho arquitetónico.

Para o para o desenho dionisiaco, a “garatuja” poderá cumprir este mesmo papel. Trata-se de um desenho sem objetivo, livre, desmedido, ilimitado, descontrolado, abundante, caótico, dramático, abstrato, uno, ardente de vida, rítmico, fluído, prazeroso, que expressa sentimentos, conectado, unido, plural, colorido, rápido e verdadeiro. É expressão da Vontade, formalmente desregrado, por planos sem referencial, com linhas são quebradas, orgânicas e frenéticas e com diferentes intensidades e ritmos. Expressa movimento e transitoriedade.



Fig 35. Garatuja

A criança ao entrar em contato com a folha em branco, descobre que pode deixar a sua marca. Encontra no desenho um modo de se divertir, experimentar novos traços, cores, texturas, permite-lhe criar, imaginar e fazer novas descobertas. *“Quando a criança se instala com sua folha de papel contra a parede, ela encontra um espaço que se torna um prolongamento de seu “eu”, no interior do qual ela pode tudo.”* (Greig, 2004:141)

“A criança em seu desenho pode dizer tudo e ao mesmo tempo nada, a criança quando desenha não se prende a estéticas ou desenhos perfeitos, ela simplesmente desenha, dá asas a

sua imaginação e deixa sua mão dançar sobre o papel em branco em enchê-lo de vida, sem a mínima preocupação estética ou de nomeação, de desenhar algo específico, ela apenas desenha. ” (Silva e Souza, 2011:124)

O desenho trágico, por fim, é entendido como a presença de valores simultaneamente formais e imaginários, associados ao apolíneo e ao dionisíaco, de modo harmônico e em intensidades semelhantes. Assim, afirma-se que o Trágico pode estabelecer-se como oposição entre Apolo e Dioniso através das seguintes conjunturas: FORMAxFORMA, CONTEÚDOxCONTEÚDO ou FORMAxCONTEÚDO.

4.1

Exemplos

Convencionadas estas extremidades, percebe-se o quão infinitamente diverso poderá vir a ser este percurso na sua totalidade, ainda que claramente não será sempre de fácil distinção.

No tentame de demonstrar como a interpretação pelo olhar trágico se articula no desenho, a exposição de imagens faz-se imprescindível. Este procedimento é enriquecedor tanto para a obra como para o observador, na medida em que confere profundidade ao assunto e atinge novas camadas do desenho.

O texto não pretende ser abrangente. Pretende efetivamente realçar fatores importantes. Tendo em conta as análises dos desenhos existentes através de outras perspectivas, técnicas, históricas, entre outras. A intenção desta reflexão não é concentração na análise da composição de cada desenho, mas sim noutros aspetos que nos parecem relevantes de modo a traçar uma relação com a sustentação teórica baseada neste estudo.

“Imersas no fluxo eterno do vir-a-ser, do mesmo modo que os impulsos constituintes dos homens e das forças criadoras do mundo, as verdades, tanto quanto as interpretações, são infinitas. ” (Andrade,2007:213)

Exemplos do desenho apolíneo:

John Flaxman (1755-1826)

Considera-se oportuno relembrar Flaxman como o primeiro exemplo de desenho apolíneo. O artista do neoclássico produz desenhos que remetem aos lébitos, principalmente referente ao período das figuras vermelhas, isto é, toma por base as imagens mais apolíneas consagradas no imaginário Clássico grego.

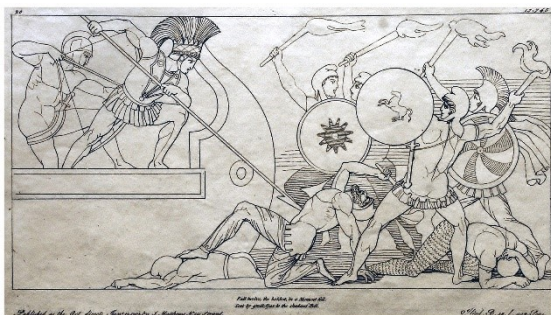


Fig 36. Flaxman, Ilias, 1795



Fig 37. Flaxman, Alcestes e Admetus, 1789

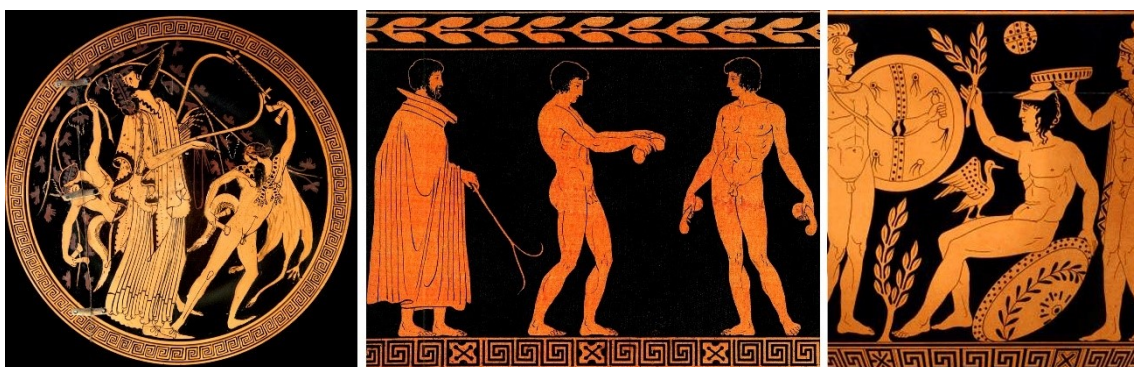


Fig 38. Prato e Lébitos ornados com figuras vermelhas, séc. V a.C

Flaxman trata de forma quase dogmática os princípios do desenho linear apresentadas por Wölfflin. Como é característica deste estilo, as linhas são longas, finas e firmes, através das quais se afirma o linear, o plural, o plano, a forma fechada e a clareza, bem como a componente heroica do imaginário que aquela época suscitava. As figuras, mesmo quando em pose de batalha, possuem sempre uma expressão sóbria, serena e resignada. As composições são objetivadas de modo escultural, podendo facilmente ser imaginadas como um mural em baixo-relevo ou mesmo como escultura.

Na presente seleção de desenhos, percebe-se que a escolha das coordenadas de desenho adotadas por Flaxman pretende criar uma aparência do “antigo real”, referente à arte de outrora, forçando o observador a questionar-se sobre a sua autenticidade, ou seja, se está vendo desenhos “reais” da antiguidade. São escolhas que indicam uma vontade de assumir a ilusão apolínea. Não se articulou um sincretismo artístico, se optou pela visão de mundo que o homem do século XVIII idealizou e desejou sobrepôr à própria realidade. A aparência romanceada da Grécia Clássica, mais radiante e agradável, ainda que seja sintoma da negação da vida.



Fig 39. Flaxman, *Inferno de Dante* [*Inferno*, Canto 13, versos 22-23], 1792-93

Jean-Auguste Dominique Ingres (1780 – 1867)

Ingres é considerado um dos mais célebres desenhistas e pintores do século XIX, relevante na passagem do neoclassicismo para o romantismo, o seu trabalho é reconhecido principalmente pelos seus retratos, desenhos nus e pinturas históricas.

Apesar de menos icónico que Flaxman no estereótipo apolíneo, aplica de modo pujante as virtudes do deus solar como a forma, a medida, a serenidade, as emoções

suaves, a sutileza, a nobreza e a simplicidade das linhas. Tanto na sua técnica como na sua obra abundam a proporcionalidade, a geometria, a correções e a paciência. “*Suas verdades são a primazia do desenho, o belo ideal, a pincelada invisível, a natureza corrigida pela arte, a disciplina metódica, cristalizados em uma pintura de acabamento impecável*”. (Coli,1994:227)

Tal como Flaxman, viveu numa época onde a procura pelo equilíbrio era um ideal a ser perseguido e os estados idealizavam fortificar os seus ideais através da arte histórica. No centro dessas demandas a linha de Ingres foi aquela que dignificou Apolo e o imaginário heroico com maior rigor.



Fig 40. Ingres, Joseph Blondel, 1809



Fig 41. Ingres, Mme Guillon-Lhetiere, 1815

“A Academia privilegiava o desenho linear, que os realistas não possuíam. A oficialidade precisava de um instrumento “idôneo” e “impessoal” para contar sua própria história. A cor é pessoal e subjetiva demais; o Realismo é “real” demais para uma versão definitiva da história nacional; é anedótico, referencial, não comporta a busca pelos ideais eternos pelos quais o Estado deve se guiar. [...] Uma função crucial do desenho, especificidade que somente a linha possui, é a capacidade de construção formal estável, de concatenação discursiva imune a qualquer oscilação de sentido.” (Diaz, 2015)

Esta unidade de sentido também se reflete na sua obra, que possui uma clara uniformidade no conjunto da produção. Desde muito cedo que possui capacidades artísticas que se refletem de modo consistente na sua obra, ou seja, desenvolve um percurso sólido no qual não apresenta fases dispareas ou evoluções notórias. Neste contexto, não há diferença significativo entre o início e o final de carreira, seja pelas características ou qualidade. Todavia, opondo-se à unidade do seu trabalho, existe uma considerável diversidade de estilos.

*"Ele reencarna o intenso realismo descritivo dos primitivos flamengos, a elegante pureza linear das pinturas de vasos gregos, as grandiosas simetrias de Rafael, ou as sofisticadas ambiguidades dos maneiristas"*³³. (Rosenblum,1967:7)

Tal diversidade não representaria estranhamento se ocorressem de forma linear no tempo. No entanto, por não possuir fases distintas, as referências de Ingres tornam-se relevantes em cada quadro. Existe uma convivência de múltiplas referências formais na mesma obra em muitas das telas. Este comportamento paradoxal, e de certo modo inovador, rendeu-lhe críticas na época. Porém, o artista não se considerava inovador, mas apenas um guardião da beleza ideal consagrada pelos *grandes mestres que floresceram naquele século de gloriosa memória quando Rafael estabeleceu os eternos e incontestáveis padrões do sublime em arte...* *"Sou, assim, um conservador de boa doutrina, e não um inovador"* (Condon,1983:14).

Ingres talvez seja o modelo exemplar do desenho apolíneo, na medida em que foi um grande mestre do neoclássico e do romantismo, movimentos estes essencialmente apolíneos. Ambos estão interligados pela idealização da realidade, ou seja, pela criação de uma aparência, de um sonho apolíneo, que substitui a realidade. Porém, enquanto o neoclássico almeja um ideal sublime **objetivando** o mundo, o romântico persegue o ideal **subjetivando** a realidade empírica.

³³ Tradução livre do original: *"He is reincarnating the intense descriptive realism of the Flemish primitives, the elegant linear purity of Greek vase painting, the grandiose symmetries of Raphael, or the sophisticated ambiguities of the Mannerists"*.



Fig 42. Ingres, Madame Victor Baltard e o seu filho



Fig 43. Ingres, Retrato de Jean Auguste



Fig 44. Ingres, Retrato da Madame d'Haussonville

Além de suas características artísticas já mencionadas e dos preceitos oriundos da época, a sua persecução obsessiva pela perfeição torna-o mais do que meramente devoto do apolíneo, torna-se anti-dionisíaco.

A negação do acaso, do erro, da imperfeição e das Vontades dão origem à sua obstinação técnica e à compulsão por corrigir as suas obras. Cada detalhe terá de atender à aparência por ele idealizada. Realizava estudos de anatomia isolados das partes que formariam os seus quadros e simplesmente desconsiderava a unidade anatômica exigida para um melhor resultado da composição. O mesmo acontecia à perspectiva, não havendo unidade na totalidade do quadro. A contradição e os paradoxos em Ingres poderiam vir a ser um aspeto dionisíaco do artista. Contudo, não são desenvolvidos por seus dilemas orbitarem somente na esfera apolínea. Sacrifica a totalidade da anatomia, mas para consolidar uma parcela, ou a perspectiva do todo pela particular. Isto é, escolhe a *multiplicidade* em detrimento da *unidade*.

Secciona a sua atenção no desenho, direccionando o seu olhar para o detalhe, o que revela a sua fixação pelo individual e o desinteresse pelo todo. Mesmo que incrivelmente bem sucedido nas suas composições, o pormenor lhe era o mais caro.

Exemplos de desenho dionisiaco:

August Rodin (1840-1917)

Artista francês conhecido essencialmente pelas suas esculturas, foi também um prolífico desenhista. Desenvolveu ambas as práticas em simultâneo e não considerava nenhuma menos relevante, deixando claro quando afirma “*É muito simples, meus desenhos são a chave para o meu trabalho*” (Benjamin, 1910).

O desenho nu é o grande tema nos desenhos de Rodin. São figurações marcadas por um traço fugaz e ondulante. Os contornos são por vezes múltiplos e turbulentos, dançam de modo impreciso pela superfície, conferindo imprecisão e movimento às formas.

Ao tracejar, sua atitude remete a determinadas características do desenho infantil, expressos nos rabiscos e gestos descomedidamente repetidos até à satisfação da própria Vontade. Esta postura frente à prática do desenho, salienta a afirmação do mesmo, no sentido que a figura do arrependimento é suprimida. O erro mantém-se, ou melhor, não há erro. Este faz parte da procura do artista, que não aspira a perfeição, mas a “verdade” do movimento.

Os seus temas são sobretudo noturnos, líquidos, viscerais e eróticos. As formas e as sombras misturam-se [desvanecidos], borram-se as fronteiras entre os elementos compositivos do desenho. Tanto as linhas quanto as manchas transbordam, fazendo com que os corpos e os objetos entrem em fusão uns com os outros e com a própria superfície.



Fig 45. Rodin, cercado por seus três filhos, 1880



Fig 46. Rodin, Eva, 1884



Fig 47. Rodin, Nu Feminino, 1890

O seu procedimento técnico pode ser visto como a antítese à de Ingres. Rodin desenhava rapidamente, com uma boa ponta de grafite e sem tirar os olhos do modelo. Segundo Clement-Janin³⁴, *"A mão parte por conta própria, muitas vezes o lápis erra o papel e o desenho é decapitado ou perde um membro... o Mestre não olha para ele nem uma vez. Em menos de um minuto esta captura do movimento está concluída"*. Uma vez pronto o “desenho cego”, Rodin retificava usando um lápis vermelho diretamente sobre o mesmo, eventualmente fazia uma cópia, geralmente em aguarela, com o intuito de purificar, simplificar e sintetizar o desenho.



Fig 48. Rodin, *Salambo*, 1900



Fig 49. Rodin, *Dois nus femininos semi-reclinados*, 1900

A simplificação formal observada no trabalho de Rodin não se cumpre de modo apolíneo [pela separação e objetivação estrutural], mas de modo dionisíaco [pela união e aglutinação dos corpos] efetivada através da eliminação das linhas divisoras e contornos.

Käthe Kollwitz (1867 – 1945)

A obra gráfica de Kollwitz tem uma grande potência dionisíaca, decorrente da harmonia entre a sua forma e conteúdo. Um valoriza o outro, reforçando o potencial afetivo das suas produções como um todo.

³⁴ Tradução livre do original: *"La main va au petit bonheur; souvent le crayon tombe à vide; le dessin se trouve décapité ou amputé d'un membre... Le maître ne l'a pas regardé une fois. En moins d'une minute, cet instantané de mouvement est pris"*.

Estes desenhos [Fig. 50, 51, e 52] são pesados e escuros, evocando o aspeto primordial da natureza, implacável, visceral e mortal. A dor e o sofrimento são certezas inevitáveis tão presentes quanto a própria existência.

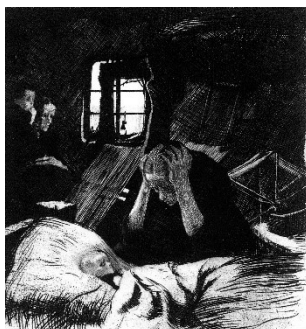


Fig 50. Kollwitz, Poverty, 1893-1894



Fig 51. Kollwitz, The survivors, 1823



Fig52. Kollwitz, Battlefield, 1907

A artista procurava expressar sentimentos intensos através de figurações. As sombras são uma presença constante e protagonista, tendo em conta que ora unem os elementos entre si, ora ao ambiente/vazio. Alastram-se pela superfície das formas, devorando-as.

As transições e contornos, oscilam entre a fluidificação dionisiaca e o enrijamento apolíneo. Existe uma dureza em certos contrastes, contudo convocados com a finalidade de reforçar o tom dramático [nunca a suavizar ou higienizar o desenho]. As manchas negras quando não são homogêneas, em preto profundo, são uma malha composta por um turbilhão caótico e de linhas que partem em todas as direções. Estas surgem como sendo um ataque à claridade, que permanece intacta somente em raros pontos onde se faz essencial para construção do desenho.

A forma aberta é frequente nas obras de Kollwitz. Esta demonstra o seu desinteresse pelos limites ou integridade dos objetos. Na figura humana [tema mais recorrente de sua obra] fica evidente a sua conduta ao deixar corpos incompletos ou com limites indeterminados, por vezes cortados ao excederem os limites da superfície material, mas geralmente se desvanecem no vazio, de forma ambígua. Ao mesmo tempo que as imagens parecem emergir a partir deste “nada”, também parecem ser sugadas para as suas entranhas.

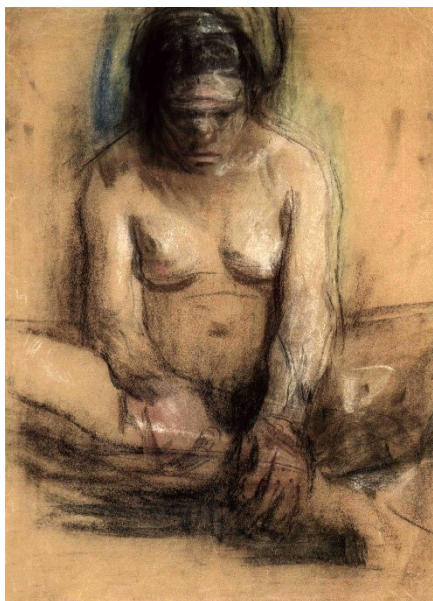


Fig 53. Kollwitz, *Seated female nude*, 1900



Fig 54. Kollwitz, *Woman with dead child*, 1903

Exemplos de desenho trágico:

“Uma “ideia” - a oposição entre o dionisiaco e o apolíneo - traduzida no metafísico: a própria história como desenvolvimento desta “ideia”; ...sob esta ótica, coisas que nunca se haviam mirado face a face são subitamente postas uma diante da outra, cada uma iluminada e compreendida pela outra” (Nietzsche, 1980:1 apud Barros 1999:7)

Egon Schiele (1890 – 1918)

Este pintor e desenhista do início do século XX, apesar da breve vida e carreira artística, foi capaz de produzir uma obra extensa, composta na sua maioria por retratos, figura humana e algumas paisagens.

Os seus desenhos têm uma linha firme, porém delicada, com contornos precisos, mas que surgem de modo orgânico e sinuoso enquanto percorrem os limites das formas. É com esta linha contraditória que se apresentam os seus desenhos, igualmente dúbios.

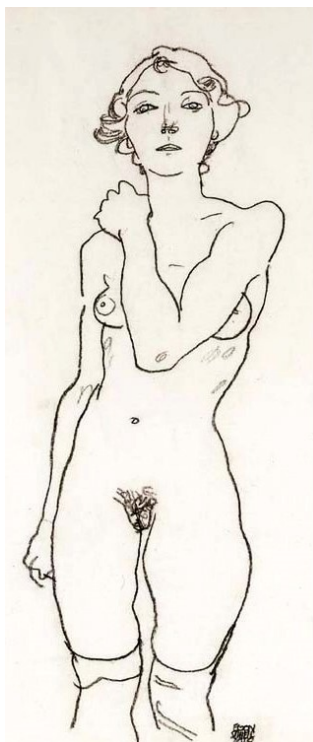


Fig 55. Schiele, Nu feminino com o braço no ombro, 1918



Fig 56. Schiele, Krumauer Stadviertel, 1914



Fig 57. Schiele, Retrato de Gerti Schiele, 1909

Diferente dos exemplos anteriores, os desenhos de Schiele podem ser imediatamente percebidos tanto como apolíneos como dionisiacos. A sua aparência é clara, precisa, limpa, objetiva, de contornos firmes, luminosa, delicada, bela e serena. No entanto, é em simultâneo uma linha que transmite liberdade. O gesto natural apresenta figuras que emanam sensualidade, prazer, intimidade, subjetividade e contradições que expressam a desmedida e o exagero.

Esta presença dupla de aspetos formais configura o desenho trágico, mas neste caso o conteúdo dos desenhos também oscila entre os imaginários diurno e noturno, em especial nas figuras femininas. Apresentam-se contraditórias, na medida em que são representadas com uma aura radiante, feições delicadas, calmas, inocentes, racionais e pacíficas, expressando força e integridade, mas também exalam uma alta carga sexual, erótica, de prazeres noturnos e líquidos, pulsante, expansiva e fluída.

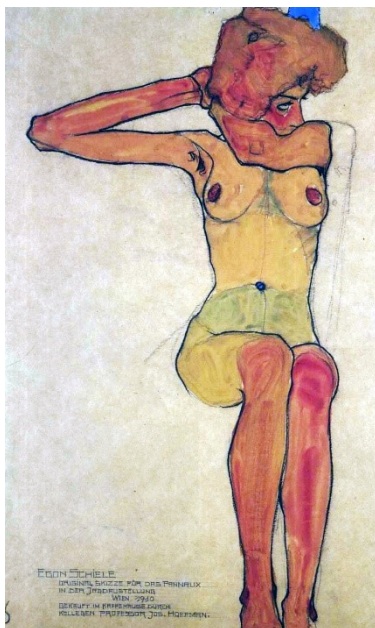


Fig 58. Schiele, *Nu sentado*,
1910



Fig 59. Schiele, *Mime van Osen*, 1910



Fig 60. Schiele, *Dançarina*,
1913

“Eu pinto a luz que emana de todos os corpos. As obras de arte eróticas também são sagradas”³⁵. Esta abordagem ambígua tornou o seu estilo facilmente criticável, como grotesco e perturbador, sendo que transmite um choque entre afetos contraditórios geralmente evitado pela moral apolínea [negação da vida]. A obra de Schiele deixou uma profunda marca na expressão visual ao trazer à tona uma componente crua, verdadeira e trágica.

Maurits Cornelis Escher (1898 – 1972)

Escher foi um dos artistas gráficos mais inovadores e icônicos do século XX. As suas “construções impossíveis” são obras tão fortes e singulares que se tornaram atemporais. Nos seus primeiros anos como artista foi mais comedido, figurativo, realista e apolíneo. Desenhava muito recorrendo ao contraste entre o preto e o branco, através da representação volumes geométricos, contornos muito precisos e formas bastante rígidas. Contudo, ao longo da carreira a sua técnica tornou-se mais refinada. Ainda que mantendo ao longo da vida resquícios destas características estruturalistas inicial, foi por meio das **transições** que encontrou a sua grande marca.

³⁵ Schiele, 1911

Passou a contruir cenários e eventos nos quais o foco principal é a transição, a continuidade e o fluxo, conectando formas distintas, ora pela fusão, ora pelo encaixe. Dai surge o seu caráter primordialmente trágico. Evoca o imaginário crepuscular, cíclico, o eterno retorno, a união de coisas distintas. Usa a forma rigorosa e cuidadosa apolínea, mas para promover a indeterminação e a confusão na leitura das formas. Apesar de estarem de modo geral definidas, conduzem o olhar enganando o observador. Do mesmo modo, cria uma unicidade indissociável que entrega a totalidade, porém não permite fruí-la por completo, na medida em que é rica em pequenos detalhes, que tal como o ponto atraem o olhar.

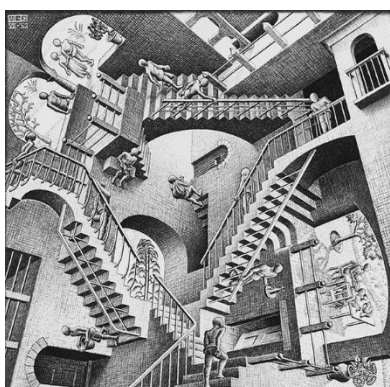


Fig 61. Escher, *Relativity*, 1953

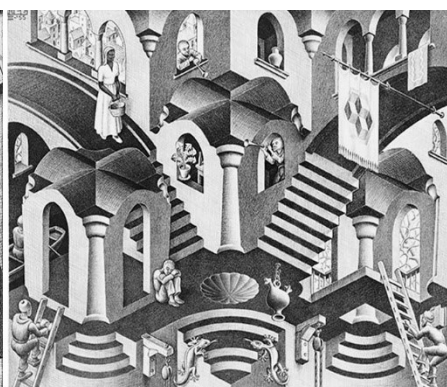


Fig 62. Escher, *Convex and Concave*, 1955

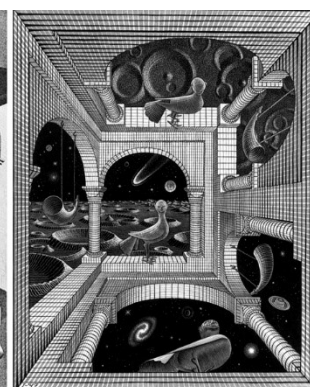


Fig 63. Escher, *Other World*, 1947



Fig 64. Escher, *Crab Canon*, 1965



Fig 65. Escher, *Fish*, 1941



Fig 66. Escher, *Tessellation 85*, 1952

Muitas de suas obras são “abstratas”, ou passam por abstratas, mesmo sendo compostas por figurações e representações. Há outras em que uma forma individual é repetida e da multiplicação destes objetos surgem padrões e confere-lhes ritmo,

promovendo uma totalidade ambígua. Podem ser identificados como uma coisa única ou percebidos separadamente, enquanto elementos individuais.

Assim, por mais que à primeira vista seja um desenhista apolíneo, com obras tão cuidadosas quanto o arquitetónico em sua execução, a apreciação da mesma é dionisiaca, pois dá-se pela desorientação, ambiguidade, indefinição, distorções e estranhamento [sem negar o prazer da contemplação das formas].

O tema do infinito, do ciclo contínuo do caminho que chega sempre ao mesmo ponto está presente. Ao percorrer estes caminhos sem fim é que as suas obras apresentam todos os movimentos do Uno-primordial. Criam formas para logo a seguir destruí-las e dar lugar a outras novas, mantendo um fluxo de construção e destruição.

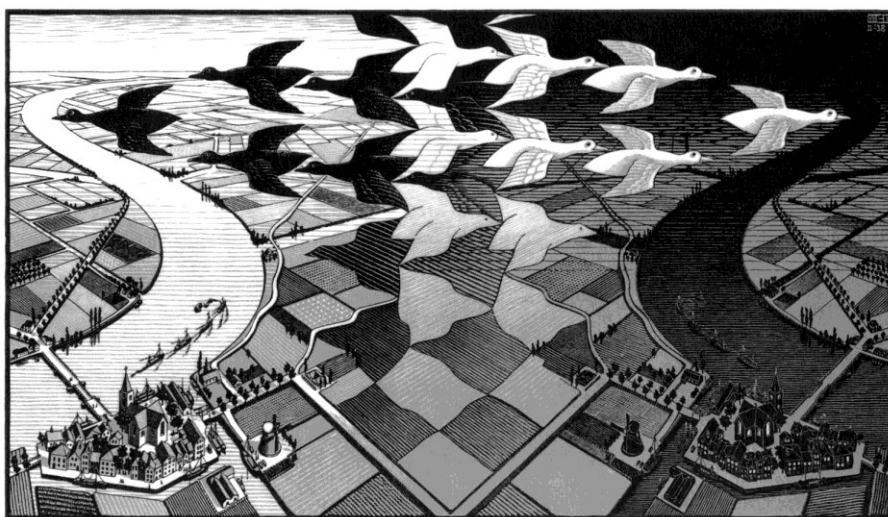


Fig 67. Escher, Day and Night, 1948

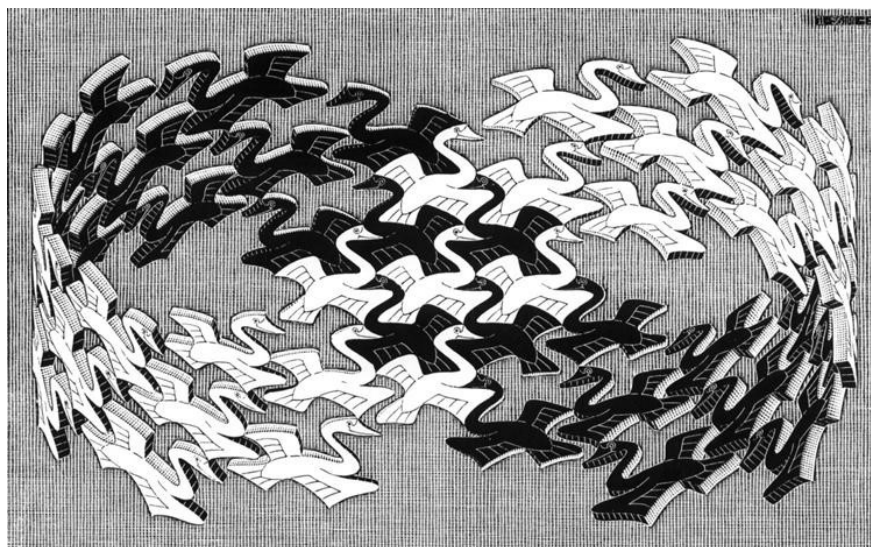


Fig 68. Escher, Swans, 1956

4.2

Trágico na contemporaneidade

Nas últimas décadas, é visível uma tendência quanto ao aumento do protagonismo do desenho [notório principalmente devido ao aumento da presença da imagem no cotidiano] como arte independente, ampliando a sua função daquilo “*que não está; cuja existência é marcada pela falta de presente, um não-estar – uma vez que sua realização é sempre desígnio/projeto de algo que há de ser*” (Diaz, 2016), para ser encarado enquanto obra e produto final.

“A partir de Duchamp, o desenho perde definitivamente o estatuto de “mãe” de todas as artes. A arte passa a gravitar na órbita da cultura-mundo e converte-se num produto comercial, que ignora os sistemas classificativos tradicionais baseados no “belo ideal”, na beleza da natureza e na imitação da realidade perceptiva. [...] podemos estabelecer dois grandes sistemas classificativos: um, centrado no desenho, como sustentáculo do processo artístico, que contempla, a par do projecto, o exercício gráfico autónomo; outro, que rompe com o papel primordial do desenho e vem transformar o mundo da arte no mundo das artes, que passa a incorporar o desenho como género independente”. (Marques, 2015:118)

Outra alteração a referir é a harmonização entre forma e conteúdo, o que embora não sendo novidade, surge com menos cuidado para que ambos estejam de acordo. Há cada vez maior incidência de desenhos com o aspeto evidentemente apolíneo sendo utilizados para simbolizar o imaginário dionisíaco. O contrário também se confirma, mas com menos força.



Fig 69. Banksy, Media



Fig 70. Banksy, Sale Ends

Esta preferência pela forma apolínea resulta da velocidade da absorção estética. O prazer do entendimento formal imediato revela-se mais “contemporâneo”. Confirmando a potência trágica, nem sempre este descompasso enfraquece a potência estética do desenho, como disse Kandinsky, “*É evidente que a dissonância entre a forma e [o conteúdo] não pode ser considerada uma desarmonia. Pelo contrário, pode representar uma possibilidade nova e, portanto, uma causa de harmonia*”. (1911:64-65)



Fig 71. Gross, *Android*, 2013



Fig 72. Gross, *Memory Fragments*, 2015

Esta combinação corrobora com a declaração de Maffesoli³⁶ na qual afirma que *a pós-modernidade é trágica*.

³⁶ O sociólogo francês Michel Maffesoli (1944) defende que a contemporaneidade, em virtude da descrença num futuro promissor, suscita o dionisiaco, tal provoca o ressurgimento do trágico. O autor dissecou esta premissa em “O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas (2003)”.

V. Conclusão

Desta análise comparativa, do que a investigação do desenho importar, resultou o apontamento de diferentes modos de observar e representar, numa perspetiva entendida como *trágica nietzschiana*.

O aprofundamento do universo trágico dentro do desenho é um tema que poderá ser revisitado e não se esgotará facilmente. Segue factível como investigação, como tentativa e como práxis. Pelo prisma da filosofia nietzschiana pode-se encarar o artista, a matéria, o desenho, a obra e o espectador. Pensar todas as etapas e elementos do desenho sob este olhar é, no mínimo, um exercício a favor da arte e da vida.

Quanto à concretização dos desenhos e análise dos seus resultados, as conclusões a tirar não são tão evidentes. Como bem expresso anteriormente, aquilo que este estudo se propôs foi apresentar os subsídios necessários para uma reflexão sobre o tema em profundidade condizente com uma dissertação de mestrado.

Naquilo que envolve o desenho e a sua categorização, os aspetos dos espíritos apolíneo, dionisíaco e da tragédia, promovem novos entendimentos e conferem profundidade ao processo de desenhar. No entanto, pode dizer-se com alguma legitimidade que tanto na metodologia aplicada como nos exemplos apresentados, é difícil encontrar o rigor e a objetividade desejados para o estabelecimento de um conjunto de dados efetivamente operantes e operáveis no domínio do pensamento científico.

Nietzsche tinha em mãos todos os elementos teóricos, filosóficos e estéticos para pensar as ruturas da modernidade artística. Contudo, ele não escreveu sobre expressão gráfica, motivando-nos a seguir as suas pistas para o melhor proveito possível. Em *Origem da Tragédia* colocou os futuros marcos da filosofia e da estética trágicas sem que se pudesse deduzir, evidentemente, a sua orientação definitiva.

Mesmo não fazendo parte das declarações literais do filósofo, todas as afirmações e teorias aqui constantes, se relacionam diretamente com o que por si foi iniciado. Neste sentido, teve-se como premissa valorizar e enriquecer ainda mais os princípios do filósofo, possibilitando muitos diálogos e muitas aberturas.

Não existe uma teoria final e definitiva que esclarece todo o universo artístico, somente diferentes formulações que dialogam entre si. Por isso, é importante manter

aberto o debate para que se estabeleçam estas conexões. Só assim se pode pensar a tragédia e o pensamento trágico de fato, este deve ser discutido para que seja possível uma análise que na época não seria possível.

As indagações promovidas neste estudo apontam somente para algumas das possíveis ligações e associações entre as infinitas possibilidades do desenho com os conceitos nietzschianos. A questão não é desconsiderar teorias passadas enquanto ainda se mostram pertinentes e oportunas. Pelo contrário, devemos prolongá-las através de diferentes autores e ideias. Deste modo, o legado de Nietzsche adquire mais força e sustentabilidade, não pela aplicação de forma literal, mas se conseguirmos também incorporar nesses estudos a abertura que ele cultivava nas suas obras. Na sociedade contemporânea a produção artística é cada vez mais resistente a categorizações e acredita-se cada vez menos em grandes projetos e teorias totalizantes, no entanto, o importante é seguirmos a escrever.

Por fim, este trabalho coloca-se na qualidade de contributo para o estabelecimento da teoria e filosofia do desenho como área específica no estudo do Desenho num contexto das Belas-Artes.

"Hay que despertar a la gente. Sacudir su manera de identificar las cosas. Habría que crear imágenes inaceptables. Que la gente eche espumarajos de rabia. Hay que obligarlos a comprender que viven en un mundo muy raro. Un mundo que no es nada tranquilizador. Un mundo que no es como ellos creen". André Malraux, 'La cabeza de obsidiana'

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. (1970) Teoria Estética. Teoria estética; trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993

ANDRADE, Daniel Pereira. (2007). Nietzsche: a experiência de si como transgressão: Loucura e normalidade. São Paulo: Annablume FAPESP

ARGAN, G. Carlo e FAGIOLO, Maurizio. (1977) Guia de História da Arte; trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1994

BACHELARD, Gaston. (1942). A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria; trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998

BARROS, Marcio Benchimol. (2002). Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche. São Paulo: Editora Annablume FAPESP

CAMPOS, Augusto de. (1970). Linguaviagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

CAMUS, Albert. (1942). O mito de Sísifo. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989

CLARK, Kenneth. (1953). O nu: um estudo sobre o ideal em arte; trad. Ernesto de Sousa. Lisboa: Coleção Pelicano, Editora Ulisséia, 1956

COLI, Jorge. (1994) Pintura sem Palavras ou Os paradoxos de Ingres. In NOVAES, Adauto [org]. Artepensamento. São Paulo: Editora Companhia das Letras

CONDON, Patricia, et al. (1983). In Pursuit of Perfection: The Art of J.-A.-D. Ingres. Louisville: The J. B. Speed Art Museum

DELEUZE, Gilles. (1968). Diferença e repetição; Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988

DONDIS, Donis A. (1973). Sintaxe da linguagem visual; trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003

DURAND, Gilbert. (1960). As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral; trad. Hélder Godinho. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012

ECO, Umberto. (1977). Como se faz uma tese em ciências humanas; trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Lisboa: Editora Presença, 2007

- GREIG, Philippe. (2000). A criança e seu desenho: o nascimento da arte e da escrita; trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- HOLLANDA, Francisco de. (1548). Da pintura Antiga. Porto: Renascença Portuguesa, 1918
- IVES, Colta Feller, et al. (1992). Daumier drawings. New York: Harry N. Abrams
- JIMENEZ, Marc. (1997). O que é estética?; trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999
- KANDINSKY, Wassaly. (1931). Cologne Lecture. In Kandinsky, complete writings on art; ed. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. New York: Da Capo Press, 1994
- KANDINSKY, Wassily. (1911). Do Espiritual na Arte; trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1991
- KANDINSKY, Wassily. (1911). Do Espiritual na Arte: E na pintura em particular; trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996
- KANDINSKY, Wassily. (1926). Ponto Linha Plano; trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1987
- KANDINSKY, Wassaly. (1931). Reflections on Abstract Art. In Kandinsky, complete writings on art; ed. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. New York: Da Capo Press, 1994
- KANT, Immanuel. (1781). Crítica da razão pura; Manuela Pinto Dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001
- LIVRAGA, Jorge Ángel. (1987). A Tragédia Grega. Lisboa: Edições Nova Acrópole, 2016
- MARQUES, António Pedro. (2015). A expressão do tempo no desenho. In As idades do desenho. Lisboa: CIEBA-FBAUL
- NIETZSCHE, Friedrich. (1870). A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude; trad. Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinésio P. Fernandes. São Paulo: Editora Martins, 2006
- NIETZSCHE, Friedrich. (1980). Fragmentos Póstumos: Vol. VII; trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012
- NIETZSCHE, Friedrich. (1872). Origem da tragédia; trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1978
- NIETZSCHE, Friedrich. (1872). O nascimento da tragédia, ou Helenismo e Pessimismo; trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

- NIETZSCHE, Friedrich. (1872) A origem da tragédia, proveniente do espírito da música; trad. Erwin Theodor Rosenthal. São Paulo: Editora Cupolo, 1948
- PESSOA, Fernando como SEARCH, Alexander. (1908). Pessoa Inédito; coord. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993
- PRELINGER, Elizabeth. (1992). Käthe Kollwitz. Washington: Yale University Press
- ROCHA PITTA, Danielle Perin (org). (2005) Ritmos do Imaginário, Recife: Editora da UFPE
- ROSENBLUM, Robert. (1967). Jean-Auguste-Dominique Ingres. In Masters of Art. New York: Harry N. Abrams, 1990
- SCHOPENHAUER, Arthur. (1819). O mundo como vontade e como representação. Livro I. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- SCHOPENHAUER, Arthur. (1819). O mundo como vontade e representação. Livro III. Trad. Wolfgang Leo Maar. Editora Nova Cultural, 2005.
- WOLFFLIN, Heinrich. (1915). Conceitos fundamentais da história da arte; trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984
- WÖLFFLIN, Heinrich. (1915). Conceitos fundamentais da história da arte; trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006

Teses e dissertações

- BARROS, Marcio Benchimol. (1999). Apolo e Dionísio: Arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche [Dissertação de mestrado]. Universidade Estadual de Campinas, Brasil
- CACHOPO, João Pedro. (2011). Verdade e Enigma no Pensamento Estético de Adorno [Tese de Doutorado]. Universidade Nova de Lisboa, Portugal
- FERNANDES, Catarina V. (2012). O fenómeno estético em Nietzsche [Dissertação de mestrado]. Universidade Católica Portuguesa, Portugal
- SCHAEFER, Sérgio. (2012). A teoria estética em Adorno [Tese de doutoramento]; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Publicações acadêmicas

ARALDI, Clademir Luís. (2009). As criações do gênio: Ambivalências da "metafísica da arte" nietzschiana. Belo Horizonte: Kriterion vol.50, no.119: p. 115-136

BARBOSA, I. M. (2013). Arte trágica, pessimismo e redenção em O Nascimento da tragédia. Mossoró: Trilhas Filosóficas, no.IV.2: p. 10-19

BENJAMIN, René. (1910). Les dessins d'Auguste Rodin. Paris: Gil Blas, 17-10-1910, 8-9-1910

CASTRO, Cláudia Maria de. (2008). A inversão da verdade: notas sobre O nascimento da tragédia. Belo Horizonte: Kriterion vol. 49, no.117: p. 127-142

CLÉMENT-JANIN, Noël. (1903). Les dessins de Rodin. Paris: Les Maîtres Artistes, no. III.8: p. 285-287

DA SILVA MARTINS, Jasson. (2010). Expressividade e Criatividade na Estética de Nietzsche. Goiânia: Fragmentos de Cultura, no.9.10: p. 591-608

DALLA VECCHIA, Ricardo. (2014). A filosofia da filosofia de Nietzsche: uma releitura de F. Kaulbach. Vitória: Sofia, vol.3, no.2: p. 216-231

DESESSARDS, Juliana. (2008). Estética em Nietzsche: um problema para artistas. Curitiba: Revista Intersaberes, no.3.5: p. 83-93

DIAS, Rosa. M. (1997). A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia. São Paulo: Cadernos Nietzsche, no.3, p. 07-21

GOMES, M. B. (2015). Gaston Bachelard e a metapoética dos quatro elementos. São Paulo: Estética USP, no. 11:p. 1-10

KANDINSKY, Wassily. (1926). Dance Curves: On the Dances of Palucca. Potsdam: Das Kunstblatt, vol. 10, no.3: p. 117-121

KAULBACH, Friedrich. (1979). Nietzsche und der monadologische Gedanke. Berlin: De Gruyter, Nietzsche-Studien, no.8, p. 127–156

MANTERO, Ana. (2002). Contraponto: Klee e Kandinsky - Diálogos numa terra fértil. Lisboa: Philosophica, no.19.20: p. 217-240

NIETZSCHE, Friedrich. (1888) Ecce Homo; Ed. G. Colli e M. Montinari. Berlin: De Gruyter, Sämtliche Werke, no.6, p. 255–349 (1980)

SILVA, Marcilene e SOUZA, Isabela. (2011). A imaginação e a linguagem expressas no desenho da criança. Sinop: Revista Eventos Pedagógicos, vol.2, no.2: p. 123-131

Webgrafia

DIAZ, Gustavot. (2015). O permanente paradoxo do desenho. Disponível em: <<http://filosofiadodesign.com/o-permanente-paradoxo-do-desenho>> Acesso em: 15-09-2015

DIAZ, Gustavot. (2016). Mais do que uma forma de ver, desenhar é “tornar visível”. Disponível em: <<http://filosofiadodesign.com/mais-do-que-uma-forma-de-ver-desenhar-e-tornar-visivel>> Acesso em: 25-04-2016

GOMES, Filipa. (2003). A música na obra de Kandinsky. Universidade de Lisboa, Portugal. Disponível em: <www.arte.com.pt/text/filipag/musicakandinsky.pdf> Acesso em: 25-01-2016

SOUZA, Eduardo. (2015). O conceito de forma. Disponível em: <<http://filosofiadodesign.com/o-conceito-de-forma>> Acesso em: 30-11-2015

Outros suportes

BECCARI, Marcos e PORTUGAL, Daniel B. (2015). A arte na “filosofia madura” de Nietzsche. Não Obstante, no.11 [podcast], Entrevista em 12-08-2015 com prof. Dr. Rodrigo Rabelo

BECCARI, Marcos e PORTUGAL, Daniel B. (2014). Do imaginário ao trágico. Não Obstante, no.2 [podcast], Entrevista em 02-04-2014 com prof. Rogério de Almeida da USP

BECCARI, Marcos e ANCARA, Rafael. (2014). Afetos de hoje. Não Obstante, no. 3 [podcast], Entrevista em 06-08-2014 com prof. Dr. André Martins do IFCS-UFRJ

MIZANZUK, Ivan e BECCARI, Marcos. (2013). O imaginário. Anticast, no.68 [podcast], Entrevista em 15-02-2013 com prof. Rogério de Almeida da USP

Índice de figuras

Figura 01 - Giulio Bonasone (1531 - 1576) [Perin Del Vaga (1501 - 1547)] Due satiri conducono Sileno alla presenza di re Mida [13.9 x 1.8 cm]

Fonte: Gonnelli, Florença

Figura 02 - François Perrier (1594 – 1649) [Giulio Romano (1499 – 1546)] The Triumph of Bacchus [30.4 x 85.7 cm]

Fonte: Fine Arts Museums, São Francisco

Figura 03 - [Ornamento em vaso, Figuras vermelhas atribuída ao pintor Promonos 410 a.C] Atores se preparam para um drama satírico.

Fonte: Museu Arqueológico Nacional, Nápoles

Figura 04 - Esquema de fluxos entre os movimentos do Uno-primordial.

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 05 - Ciclo da Dinâmica Trágica.

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 06 - Claude Monet [1873] Boulevard des Capucines in Paris [60 x 80 cm]

Fonte: The Yorck Project, Wikimedia Commons

Figura 07 - Albrecht Dürer [1500] Proportion study of female nude with a shield [30 x 20 cm]

Fonte: Google Cultural Institute

Figura 08 - Rembrandt [1637] Standing Female Nude [25.3 x 16.2 cm]

Fonte: Budapest Szépművészeti Múzeum, Budapeste

Figura 09 - Heinrich Aldegrever (1502 - 1555) Retrato de um Desconhecido [27.2 x 18.4 cm]

Fonte: Heinrich, Wollflin. Conceitos fundamentais da História da Arte p.37

Figura 10 - Jan Lievens (1607 - 1674) Portrait of Poet Jan Vos [32.2 x 25.3 cm]

Fonte: Wikimedia Commons

Figura 11 - Hans Holbein, [1523] Basel Woman Turned to the Left [29 x 19.8 cm]

Fonte: Kunstmuseum Basel, Basileia

Figura 12 - Gabriel Metsu (1629 – 1667) Retrato de um homem com cabelo longo e chapéu, colocou seu casaco em torno da cintura [36.4 x 23.9 cm]

Fonte: Albertina, Viena

Figura 13 - Wolf Huber [1527] Landscape near Feldkirch

Fonte: Wikimedia Commons

Figura 14 - Adriaen Van der Velde (1646 – 1672) Paisagem com casal em primeiro plano [23.4 x 18.9 cm]

Fonte: Rijksmuseum, Amsterdam

Figura 15 - Ponto percebido como Ponto e Ponto percebido como Superfície

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 16 - Exemplos de diferentes formatos do ponto

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 17 - Imagem primeira da expressão linear

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 18 - Linhas Arquetípicas

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 19 - Retas livres com centro comum e retas livres sem centro comum

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 20 - Uma Linha Quebrada e suas forças atuantes

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 21 - Três fatores variáveis da sonoridade da Linha Quebrada

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 22 - Percepção da Linha enquanto Linha, Superfície e Ritmo

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 23 – Wassily Kandinsky[desenho] e Charlotte Rudolph [fotografia], [1926] Dance
Curves on Dances of Palluca

Fonte: Das Kunstblatt, vol. 10, no.3: p. 117-121

Figura 24 - Estrutura do Plano Original

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 25 - Tensão Cima e Baixo no Plano Original

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 26 - Tensão Esquerda e Direita no Plano Original

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 27 - Esquema das tensões do Plano Original em quadrantes

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 28 - Aumento das tensões no Plano Original a partir do centro

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 29 - Duas tensões atuando sobre a forma, prevalecendo a mais próxima da borda

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 30 - A tensão da borda desaparece ao tocar o objeto enquanto a tensão oposta aumenta

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 31 - Diferentes ângulos dos eixos diagonais no Plano Original

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 32 - Várias obras de Wassily Kandinsky. Da esquerda para direita em sentido horário.

[1918] Composition 1918 [24 x 25.5] Fonte: National Gallery, Arménia

[1923] Composition 8 [140 x 201 cm] Fonte: Guggenheim Museum, New York

[1925] Free Curve to the Point [40 x 30.2 cm] Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York

[1922] Blau (Blue) [28.6 × 22.2 cm] Fonte: The Museum of Fine Arts, Houston

[1916] Moscow I (Red Square) [51.5 × 49.5 cm] Fonte: Wassilykandinsky.net

[1912] Improvisation 28 [111.4 x 162.1 cm] Fonte: Guggenheim Museum, New York

[1913] Small Pleasures [110.2 x 119.4 cm] Fonte: Guggenheim Museum, New York

Figura 33 - Kandinsky, Estudos para Composição II

Fonte: Wassilykandinsky.net, Guggenheim Museum, New York

Figura 34 - Desenho Arquitetónico

[esquerda] Lodovico Cardi [1613] Cigoli's drawing of Brunelleschi's Santa Maria del Fiore

Fonte: Wikimedia Commons

[centro] Escala no desenho arquitetónico

Fonte: ConstruFacil RJ

[direita] Desenho de Perspectiva

Fonte: Belas-Artes de Lisboa

Figura 35 - Anónimos, Garatujas

Fonte: Pinterest

Figura 36 - John Flaxman [1795] Ilias [19.4 x 33.8 cm]

Fonte: Wikimedia Commons

Figura 37 - John Flaxman [1789] Alceste e Admetos [23,8 x 41,7 cm]

Fonte: Tate Britain, Londres

Figura 38 - Prato e Léctos ornados com figuras vermelhas [séc. V a.C.]

Fonte: Wikimedia Commons

Figura 39 - John Flaxman [1793] Dante e Virgílio na Floresta dos Suicidas [19.1 x 25.7 cm]

Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York

Figura 40 - J. A. D. Ingres [1809] Retrato de Merry Joseph Blondel [18 x 14 cm]

Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York

Figura 41 - J. A. D. Ingres [1815] Retrato da Madame Guillon-Lethiere e filha [30.1 x 22.2 cm]

Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York

Figura 42 - J. A. D. Ingres [1836] Retrato da Madame Victor Baltard e sua filha Paule

Fonte: Wikimedia Commons

Figura 43 - J. A. D. Ingres Retrato de Jean Charles Auguste Simon

Fonte: Wikimedia Commons

Figura 44 - J. A. D. Ingres (1842 - 1845) Estudo para o Retrato da Madame d'Haussonville

Fonte: Harvard Fogg Art Museum, Cambridge

Figura 45 - Rodin [1880] Ugolino cercado por suas três crianças [17.3 x 13.7 cm]

Fonte: Musée Rodin, Paris

Figura 46 - Rodin [1884] Eva [25.4 x 18.7 cm]

Fonte: Musée Rodin, Paris

Figura 47 - Rodin [1890] Nu feminino com a esquerda perna esticada [20.2 x 12.7 cm]

Fonte: Musée Rodin, Paris

Figura 48 - Rodin [1900] Salammbô [20.4 x 31 cm]

Fonte: Musée Rodin, Paris

Figura 49 - Rodin [1900] Dois nus femininos semi-reclinados [32.6 x 26.2 cm]

Fonte: Musée Rodin, Paris

Figura 50 - Käthe Kollwitz (1893-1894) Revolt of the Weavers, Poverty [18.9 x 16.2 cm]

Fonte: Staatliche Kunstsammlungen, Dresden

Figura 51 - Käthe Kollwitz [1923] The Survivors [55.8 x 68.6 cm]
Fonte: Portland Art Museum, Portland

Figura 52 - Käthe Kollwitz [1907] Battlefield [43.5 x 54.2 cm]
Fonte: Smith College Museum of Art

Figura 53 - Käthe Kollwitz [1900] Seated female nude [74.8 x 56 cm]
Fonte: Elizabeth Prelinger. Käthe Kollwitz p.32

Figura 54 - Käthe Kollwitz [1903] Woman with a dead child [42.2 x 48.7 cm]
Fonte: Elizabeth Prelinger. Käthe Kollwitz p.46

Figura 55 - Egon Schiele [1918] Nu feminino com o braço no ombro
Fonte: egon-schiele.net

Figura 56 - Egon Schiele [1914] Krumauer Stadtviertel
Fonte: egon-schiele.net

Figura 57 - Egon Schiele [1909] Retrato de Gerti Schiele
Fonte: egon-schiele.net

Figura 58 - Egon Schiele [1910] Nu feminino sentado com o braço direito levantado
Fonte: egon-schiele.net

Figura 59 - Egon Schiele [1910] Retrato de Mime van Osen
Fonte: egon-schiele.net

Figura 60 - Egon Schiele [1913] Dançarina
Fonte: egon-schiele.net

Figura 61 - M. C. Escher [1953] Relativity [29.4 x 28.2 cm]
Fonte: mcescher.com

Figura 62 - M. C. Escher [1955] Convex and Concave [33.5 x 27.5 cm]
Fonte: mcescher.com

Figura 63 - M. C. Escher [1947] Other World [26.1 x 31.8 cm]
Fonte: mcescher.com

Figura 64 - M. C. Escher [1965] Crab Canon
Fonte: mcescher.com

Figura 65 - M. C. Escher [1941] Fish [38.4 x 50.7 cm]
Fonte: mcescher.com

Figura 66 - M. C. Escher [1952] Tessellation 85
Fonte: mcescher.com

Figura 67 - M. C. Escher [1938] Day and Night [67.7 x 39.1cm]
Fonte: mcescher.com

Figura 68 - M. C. Escher [1956] Swans [31.9 x 19.9 cm]
Fonte: mcescher.com

Figura 69 - Banksy, Media
Fonte: Banksy.co.uk

Figura 70 - Banksy, Sale Ends
Fonte: Banksy.co.uk

Figura 71 - Alex Gross [2013] Android

Fonte: The Art of Alex Gross

Figura 72 - Alex Gross [2015] Memory Fragments

Fonte: The Art of Alex Gross